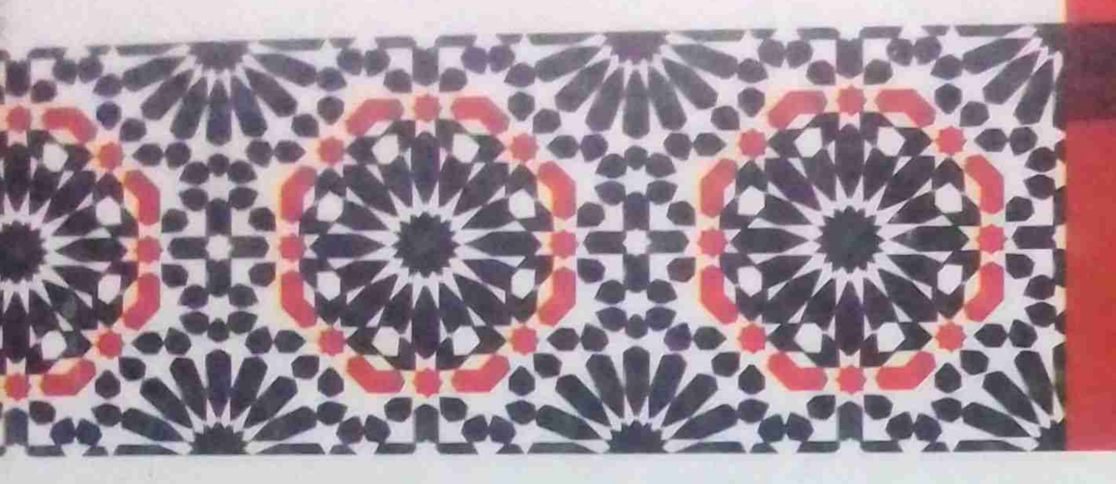


الرواية المغاربية

تشكل النص السردي في ضوء البعد الايديولوجي

تأليف الدكتور ابراهيم عباس







الرواية المغاربية

تشكل النص السردي في ضوء البعد الأيديولوجي

الرواية المغاربية

تشكل النص السردي في ضوء البعد الأيديولوجي

تأليف

الدكتور إبراهيم عباس



بسم الله الرحمن الرحيم

الكتاب: الرواية المغاربية

المؤلف: ابراهيم عباس

الموضوع: دراسة

رقم الإيداع القانوني: 3990 - 2012

ردمك: 2 - 29 -888-9947-978

الناشر: دار كوكب العلوم

عدد الصفحات: 416 صفحة

سنة الطبع: 2014.

بلد الطباعة: الجزائر

الطبعة: الأولى

Email:

planete_sciences@hotmail.fr

دار كوكب العلوم


المقدمة

المقدمة

تحاول هذه الدراسة الاقتراب من إشكالية تعتبر واحدة من أهم الطروحات النقدية الحديثة، وهي علاقة النص بصاحبه، بالرغم من أن هذه الاشكالية ليست جديدة تماماً في مجال النق الأدبي، بل طرحت كقضية ذات أهمية بارزة، في النقد العربي قديمه وحديثه. ويرجع ذلك إلى أهمية ما تعالجه، وما تتشكل منه، انطلاقاً من كون العمل الروائي أكثر الأجناس الأدبية قدرة على التعامل مع المتغيرات والمنعطفات الكبيرة. ويتصدر المبدع في هذا المجال موقعاً متميزاً بين أولئك الذين يغوصون في أعماق الأحداث، دون أن تعترضه حواجز فنية أو شكلية تعيق حركته الإبداعية، لأن في الإبداع الروائي تكاملاً بين الفن والوعي، بين الذات والموضوع الخارجي، بين بنية شكلية فنية، وبنية موضوعية اجتماعية. وبالتالي فهو يقيم تناظراً بين المضمون وبين البنية الفكرية التي يعبر عنها (بنية شكلية ظاهرة، وبنية موضوعية عميقة).

ويمكن الوقوف في هذا السياق ـ بقدر ما يسمح به المقام ـ عند اتجاهين من الدراسات: الاتجاه الأول ويعنى بصاحب النص، وقد امتد فترة طويلة، إلى ما بعد اتصال العالم العربي بالمجالات المختلفة من الدراسات النقدية الحديثة، حيث هيمن حضور المؤلف على الساحة النقدية لردح من الزمن. أما الاتجاه الثاني فقد اقترن بدراسة ما قبل النص، وما بعده. كما اهتمت هذه الدراسات بدراسة النص في ضوء علائقه بشروطه الاجتماعية، والتاريخية، والثقافية. واتجهت كنتيجة لذلك إلى الكشف عن مستوياته الدلالية، والاجتماعية؛ أي أن النص، أصبح في ضوء هذا الاتجاه النقدي وثيقة تاريخية تدل على زمانها، أو نفسية تشرح مغاليق نفس مبدعها. . . وصارت دراسة

الأدب عبارة عن دراسة لكل الفنون الإنسانية عدا اللغة[1]، وأصبحت الوظيفة الأدبية في ضوء ذلك تنحصر في رصد حركة المجتمع بكل متغيراته وتفاعلاته، وبذلك أصبح الأدب مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة[2]. لكن هذه التعددية لا يمكن بأي حال من الأحوال أن تتعدى إرادة المبدع، فيخرج الأدب حينئذ عن نطاق الوظيفة العامة إلى مجال الوظيفة الخاصة، أي ما يمكن أن نطلق عليه، «مناسبة النص»، أي وظيفته الآنية التي كتب من أجلها. وقد يتخصص في هذا المجال النثر عن الشعر، ونقصد فنون القص، كالرواية والقصة القصيرة والمسرحية.

إلاّ أن هذا الاتجاه ما لبث أن انحصرت رقعته، وتراجعت مساحته، أمام تدفق النظريات، والدراسات النقدية الغربية المعاصرة، حيث أصبحت سلطتا النص والقراءة هما المهيمنتان. وأمام تسارع الخطى نحو هذه الاتجاهات الجديدة الوافدة، وضغط العصر، ونفوره من الكليات واحتفائه بالجزئيات، أصبح معه التناول الكلي للنص الأدبي غير مستساغ، ولا يلبي حاجة المتذوق. فاستعاضت الدراسات النقدية عن ذلك بالتركيز على جزئيات النص، أو جانب من الجوانب العديدة التي يطرحها. فصار النص لا يدرس إلاّ من خلال علاقاته بالمفهومات المجاورة له، أو علاقته بالتأويل والتفسير والتناص، أو من حيث مكوناته اللغوية وغير اللغوية، مثلما تقوم به الدراسات التحليلية للنصوص Analyse du texte، وفي أشمل الحالات يدرس النص ككلية، ولكن، بوصفه بنية معزولة عن سياقها الخارجي.

هكذا، فزوايا الضوء التي تسلطها هذه الدراسات تتعدد بتعدد اهتمامات الدارسين المعاصرين، وأن سلطة هؤلاء تبدأ من الامتداد نحو النص بعد انحصار سلطة المبدع وتلاشيها، أي مباشرة بعد الكشف عن النص المبدع.

---

(1) د. عبد الله الغذامي، «الخطيئة والتكفير» ط I جدة، 1985، ص (26 - 27).

(2) محمد مفتاح، «تحليل الخطاب الشعري» (استراتيجية التناص) المركز الثقافي العربي بيروت ط I 1987. ص (120).

ومن المدارس التي أعطت النص هذه السلطة، هي المدرسة البنيوية بمختلف اتجاهاتها، منطلقة من قاعدة مفادها، أن ليس ثمة من صلة تربط الإنسان بوصفه ذاتاً فاعلة، بعملية التغير الاجتماعي، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى ليس هناك من علاقة تربط المؤلف، بوصفه ذاتاً خلاقة، بالنص، ومعنى هذا أن دور الإنسان في الحالتين كلتيهما يهوى إلى الأسفل أو إلى درجة الصفر[1].

ويؤكد «رولان بارث» هذه القطيعة بين النص ومبدعه في قوله: «الكتابة فضاء على كل صوت، وعلى كل أصل، الكتابة هي الحياة، هذا التأليف واللف التي تتيه فيه ذاتيتنا الفاعلة، إنها السواد ـ البياض الذي تضيع فيه كل هوية ابتداء من هوية الجسد الذي يكتب»[2].

هكذا تنقلب العلاقة بين النص ومبدعه من علاقة الإبن بأبيه، حيث ينتسب الإبن إلى أبيه، وحيث أن وجود الأب سابق على وجود الإبن، إلى علاقة ناسخ ومنسوخ، يتحول فيها المؤلف إلى ناسخ لا مبدع، يستنسخ نصه مستمداً وجوده من المخزون اللغوي الذي يعيش في داخله، بالإضافة إلى المخزونات الأخرى، ثقافية تاريخية اجتماعية. . . فيصير النص في ضوء ذلك شبكة من الكتابات المتعددة المترسبة مع مر الأزمنة في ذهن المبدع[3].

وتكاد تجمع معظم المدارس النقدية المعاصرة على ما نادت به المدرسة البنيوية؛ فمن الناحية اللسانية، ليس المؤلف إلاّ ذلك الذي يكتب، مثلما «الأنا» ليس إلاّ ذلك الذي يقول «أنا»: إن اللغة تعرف «الفاعل» ولا شأن بـ«الشخص»، وهذا الفاعل، الذي يظل فارغاً خارج عملية القول التي تحدده،

---

(1) يوسف نور عوض، «نظرية النقد الأدبي الحديث»، دار الأمين، القاهرة ط I، 1994، ص (44 ـ 45).

(2) رولان بارث، «درس في السيميولوجيا»، ت. عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط I، 1986، ص (81).

(3) د. عبدالله الغذامي، «الخطيئة والتكفير»، ص (72).

يكفي كي «تقوم» اللغة، أي كي تستنفذ[1].

فلا سلطة - إذن - إلاّ سلطة النص، فهو اقتطاع، وتحويل لنصوص أخرى، لا يمكنه أن يتواجد إلاّ في مفترق طرق نصوص عدة، فيكون في آن واحد إعادة قراءة لها، واحتداداً وتكثيفاً ونقلاً وتعميقاً. والمجال لا يسمح بالاسترسال في هذا النحو. ونود أن نشير هنا، إلى أن هذه المدارس بدأت تفقد بريقها أمام مناهج أخرى جديدة، هي أكثر ميلاً للتشريح وتفكيكاً للنصوص، واستقطاباً للقطب الثالث من العملية الإبداعية ألا وهو القارىء، حيث أصبحت أهمية القراءة بالنسبة للنص تلفت انتباه الدارسين، وأضحت تكتسي أهمية بالغة. فالقارىء هو الذي يستطيع أن ينعش النص أو أن يذبله، وهو الذي يستطيع أن يحركه أو يقف به حيث هو. . . وجملة القول؛ فقد علت قامة القراءة وطالت هامة القارىء، وصار ينظر إلى هذا الأخير على أنه منتج للنص، لا محض متلق سلبي خاضع لسلطته[2]. والأمر كذلك فإن تغييب المبدع الأول كلية عند هؤلاء لا نجد له مبرراً مستساغاً، لأن الجمع بين الأقطاب الثلاثة (المبدع، النص، القارىء) مسلمة لا تحتاج إلى تبرير أو تأكيد فهي بؤرة العملية الإبداعية.

وهذا ما تهدف إليه هذه الدراسة، حين طرحت الإشكالية في ضوء الجمع بين الاتجاهين؛ الاتجاه الذي يولي صاحب النص الأولوية على غيره، والاتجاه الذي يولي النص كل الأهمية، ويجعل منه دائرة مغلقة لا تتأثر بمحيطها الخارجي، ولا بمن يبدعها. فنظرت إلى النص لكونه نتاج خيال أديب مبدع، واع كل الوعي بخصوصية الجنس الأدبي، والغاية من إنتاجه، والأهداف التي يصبو إليها بعد ذلك.

ولما كان الأمر يتعلق بوعي الأديب وخبرته بمحيطه، وتفاعلات ذلك

---

(1) رولان بارث، «درس في السيميولوجيا»، ص (84).

(2) د. قاسم المؤمني، «علاقة النص بصاحبه» مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، م، 5. ع، 3. 1997.

المحيط بكل المستجدات، ونتاج ذلك التفاعل، فإن مثل هذه القراءة ـ التي يمكن أن نطلق عليها القراءة التكاملية ـ تفرض على القارىء (الدارس) أن ينظر إلى النص بكل الأعين، لا بعين واحدة، وأن يتحسس النص بكل الحواس لا بحاسة واحدة، والمهم في كل ذلك، أن هذه الدراسة تحاول أن تدرك بوعيها وعي النص؛ أي أنها تقرأ النص بعيونه، وبمراميه البعيدة. مع وعيها التام بأن النص ـ أي نص ـ لا يفضي بكل أسراره، كما أن القارىء أو المستقبل، لا يستطيع تأويل النص تأويلاً ذاتياً بمعزل عن مكوناته، ونظام تكوينه. فكما للمبدع مرجعية، فإن القارىء يحتاج إلى مرجعية. وإذا سلمنا أن مرجعية المبدع هي المحيط الذي ينحت منه في ضوء الإطار الفكري والأيديولوجي المنتمي إليه، فإن للقارىء مرجعيته التي هي مكونات النص (نظام بنيته)، وقديماً نفى «عبد القاهر الجرجاني» أي علاقة بين النص وصاحبه ما لم تستند هذه العلاقة إلى بنية النص نفسه.

إذن من هذا المنطلق تلاحق هذه الدراسة، أثر النية المسبقة للمبدع من إنشاء نصه أساساً، وأثر هذه النية في بنية النص، ما دام النص هو البنية + الموضوع، والعكس صحيح. أي الربط بين نوعية الفكر الذي يتضمنه النص، ونوعية الانتماء الأيديولوجي، وبالتالي الانتماء الاجتماعي للمبدع.

وانطلاقاً من هذه المعطيات، تتضح الرؤية المنهجية للدراسة، والتي تقتضي الجمع بين منهجين: المنهج الاجتماعي، والمنهج البنيوي التكويني، وقدوجدت في هذه المحاولة التركيبية (سوسيو ـ بنائي)،مخرجاً أراه مناسباً يجمع بين المنهج السوسيولوجي ومدرسة النقد البنيوي الفرنسية وإذا كان المنهج الأول يعطي فسحة واسعة لمعالجة النصوص، من حيث هي بنية موضوعية تنطلق من الواقع لإعادة صياغته، وفق نظرة فكرية محددة، فإن المنهج الثاني سوف يساعد على الكشف عن البنى الفنية، وكيفية صياغتها وفق المؤثرات السابقة عنها. وأهمية المنهج هنا تنبع من كونه لا ينحصر في ربط البنية الفنية ببنية أوسع هي البنية الأيديولوجية والاجتماعية فقط، ولكنه يقتضي رصد هذه

العلاقة في حالة من الحركية المستمرة للتاريخ، وبالتالي إحداث توازن بين المنهج اللغوي والمنهج الاجتماعي.

ويبقى أن نشير إلى أن هذه الدراسة كغيرها، لم تنطلق من فراغ، ولم تخل من صعوبات، ولعل أول هذه الصعوبات، تتمثل في اختيار مادة البحث، حيث كان التصور في البداية يشمل بلدان المغرب العربي (دول الاتحاد)، لكن وبمجرد النزول إلى أرض الواقع سرعان ما تبخر الحلم، لغياب المادة الروائية في السوق الجزائرية، واستحالة السفر بين دول الاتحاد(*)، الشيء الذي اضطرني إلى غض النظر عن هذا المشروع، واستقر الأمر على التقسيم التقليدي (المغرب، الجزائر، تونس). وقد ميزت منذ البداية بين الأعمال الروائية التي تشكل ببليوغرافيا الرواية المغاربية، قصد حصر المادة التي يمكن دراستها وفق التصور السابق. ولما كانت عملية تتبع كل ذلك الكم الهائل من الروايات التي شكلت تراكماً كبيراً على الساحة الروائية المغاربية، أمراً مستحيلاً، يحتاج إلى أكثر من جهد، وإلى زمن أوسع، ولما كانت مقتضيات البحث العلمي تتطلب التحديد، فقد وقع الاختيار على ثلاثة من المبدعين المغاربة، يشكلون ظاهرة أدبية وفكرية، وهم: «عبد الله العروي» (المغرب) «الطاهر وطار» (الجزائر) «محمد المطوي لعروسي» (تونس). لماذا هؤلاء بالذات دون سواهم؟ ذلك يعود أساساً إلى:

- يعتبر هؤلاء الأدباء الثلاثة من الرواد، ولا أقول إنهم من الأوائل، ولكنهم من الذين تتوفر فيهم مجموعة شروط تساعد على إقامة بحث متجانس.

- لم تتوقف إسهاماتهم على العمل الإبداعي فقط، وإنما كانت نتاج مساهمات أخرى أكثر اقتراباً من الواقع، وأكثر التصاقاً به، وأكثر تعمقاً

(*) كانت النية معقودة على أن تشمل هذه الدراسة كافة بلدان المغرب العربي (المغرب، الجزائر، تونس، ليبيا، موريتانيا) لكن سرعان ما تبخر الحلم، لأسباب متنوعة منها السياسي والجغرافي، وكذا غياب المادة العلمية والإبداعية في المكتبة الجزائرية، التجارية والجامعية معاً، ثم الحواجز السياسية المستحدثة.

لأوضاع بلدانهم، السياسية والفكرية والثقافية والاجتماعية.

- باعتبارهم من النخبة المثقفة الفاعلة، وأقصد مساهماتهم الميدانية.

- إن لنمط تكوينهم الثقافي، واتصالهم بالثقافات العالمية، وتأثرهم بذلك، أثره البارز في تشكل أعمالهم، ثم تأثيرهم ثقافياً وفكرياً في النخبة المثقفة.

- كونهم أسهموا وبشكل جدي في العملية التراكمية الأدبية الروائية والفكرية، في هذه الفترة، أي بداية الاستقلال، وما تلاها.

هذا من ناحية العلاقة الخارجية للنص، أما في ما يتعلق بالنص ذاته، فإن لهؤلاء الأدباء تجربة تجمع بين حقبتين تاريخيتين: الماضي (أيام الثورة)، الحاضر، الذي هو بؤرة الإشكال، ومنطلق العمل الإبداعي.

- وأخيراً انتماءاتهم الأيديولوجية، التي تنبع من قناعاتهم، ومن مساهماتهم المباشرة في إرساء هذا المد الأيديولوجي في منطقة المغرب العربي.

كل ذلك سهل علينا عناء التدقيق في تحديد الانتماء الأيديولوجي، والانصراف إلى الكشف عن تأثير ذلك الانتماء في أعمال هؤلاء الأدباء.

وأنا أنهي هذه الدراسة بفضل الله، وفضل كل من قدم لنا يد العون والمساعدة لإتمام هذا الجهد المتواضع الذي سوق لنا المزيد من التنفيذ والدراسات والبحث في مجال الرواية المغاربية والعربية.

باتنة في 18 ديسمبر 1999

العاشر من رمضان 1420



نشأة الأيديولوجيا وتطور مفاهيمها

1 ـ في الفكر الغربي

2 ـ في الفكر العربي

3 ـ علاقة الأدب بالأيديولوجيا

4 ـ علاقة الرواية بالأيديولوجيا

أ ـ الأيديولوجيا في الرواية

ب ـ الرواية كأيديولوجيا



1 - في الفكر الغربي

على الرغم من أن الأيديولوجيا هي من المفاهيم الأكثر نقاشاً ودراسة وتمحيصاً في العلوم السياسية والاجتماعية، إلاَّ أنها تظل المفهوم الأكثر غموضاً وتشويشاً. وبالرغم من أن كل الدراسات تناولت هذا المفهوم بشكل مباشر أو غير مباشر من خلال علاقاته، فإننا مع ذلك لا نجد لها تحديداً مقبولاً على نطاق واسع «للأيديولوجيا»، لكونه يوجد في حالة علاقات دائمة مع الحركة السياسية الشاملة، ومع الممارسات السياسية الواعية لحزب الطبقة الحاكمة والعاملة؛ ولذا نجد لها تفسيرات منها: خبرة الغرب مع تجربة الفاشية والشيوعية التي ضخت تيارات قوية في الجسم الأكاديمي الغربي قوضت حياديته للنظر في هذا المفهوم.

ولكن الإشكالية القائمة تكمن في كون الأيديولوجيا ليست مصفوفة أو نظاماً ما للأفكار والمبادىء فقط، ولكنها نظام للفعل السياسي والاجتماعي، وأيضاً الأيديولوجيا ليست فقط لتفسير العالم بكل ما يعج به من تصادمات، وإنما هي - أيضاً - لتغييره من وجهة النظر الماركسية؛ لكون المجتمعات الإنسانية، تعتنق الأيديولوجيا في فترات أزماتها، حيث يحدث اختلال في بنيتها الفوقية والتحتية معاً، فتهتز، بل تقوض ركائزها، فتتعرض لخطر الزوال، حيث تتحول الأيديولوجيا إلى الإسمنت المساعد على التماسك لتجنب هذا الخطر.

وعلى الرغم من كل ما سبق فإننا لا نجد مندوحة من العودة إلى البدايات الأولى لظهور هذه اللفظة، كمفهوم حامل لفكرة معينة، لنتتبع خطوات تطورها، والدلالات التي تأخذها مع كل مرحلة تطورية. وفي كل هذا لا ندعي أننا سنقدم شيئاً جديداً أو أحكاماً نهائية، لأن ذلك قد يتجاوز

قدراتنا، وما يسمح به هذا العمل، الذي بين ايدينا. فكل ما سنحاول القيام به هو محاولة بلورة مفهوم علمي ومنهجي يتماشى وأهداف هذا البحث.

وعليه فإننا نضع مسلمة كنقطة ارتكاز ننطلق منها لتحديد المفهوم، وهي أن الأيديولوجيا لا تظهر ولا تزدهر إلاّ في مجتمع من المجتمعات، الذي تضطرب أوضاعه السياسية والاجتماعية والاقتصادية وتزداد فيه الضغوط الاجتماعية والاقتصادية وحتى السياسية، أي أنها تتبلور وتنمو باشتداد المواجهات التاريخية، وهذا الإفتراض توحي به أزمنة ظهور هذه اللفظة كمفهوم، حيث كان فيه التصادم بين ما أطلق عليه عصر الأديان - الذي كانت فيه الهيمنة للكنيسة والديانة المسيحية - والعصر الحديث الذي تحولت فيه الهيمنة للعقل وازدهار العلوم. إذن فنظرية الضغوط هذه تؤكد العلاقة بين الأزمات الاجتماعية والسياسية عبر التاريخ، وبين ظهور وانتشار الأيديولوجيا.

ففي فرنسا وعندما أطلق «دي تراسي» هذه الكلمة لأول مرة كان هدفه الإتيان بما اعتبره علماً للأفكار، موضوعه دراسة الأفكار، معانيها والقوانين التي تحكم علاقاتها بعضها ببعض، والبحث عن أصولها والدلالات التي ترمز إليها في اللغة والأسماء ومظاهر السلوك البشري، وهو بذلك كان متأثراً بالفيلسوف الإنجليزي جون لوك Jean Luc صاحب الفلسفة التجريبية وكذا مواطنه الفيلسوف الفرنسي «كوندياك Condillac» الذي يرد كل معرفة وإدراك إلى أصول حسية بحتة.

كان إذن «أنطوان ديستوت دي تراسي» Antoine Di Stut Des Trace يهدف إلى تأسيس علم جديد يسعى من خلاله إلى إيجاد منهج علمي عقلاني تجريبي لدراسة وفهم الأفكار والمفاهيم المجردة، وتكوينها وشروط مطابقتها للحقيقة حتى يكون الفكر متمتعاً بنفس درجة اليقين التي تتمتع بها العلوم الطبيعية مثل الرياضيات والفيزياء، وكان أمل هذا الفيلسوف ومن تبعه «أن يجعلوا من علم الإنسان والمجتمع علماً متحرراً من الآراء المسبقة والأساطير، ومتمتعاً بنفس درجة يقين علوم الطبيعة، وقائماً مثلها على

الملاحظة والتجربة»[1].

إلاً أن هذه الرؤية وهذا الفهم اصطدما بواقع الحكم والفكر السائدين آنئذ حيث كانت الهيمنة والسيادة للفكر المحافظ والدعوة إلى الحكم المطلق، مما جعله يرفض ويستنكر هذه الأفكار الجديدة ويحاربها بكل الوسائل؛ حيث قام «نابليون Napoleon» بإدانة المثقفين الذين اتخذوا موقفاً معارضاً لتوجهاته الإستبدادية، وانتقدهم بشدة، وشجب أفكارهم ووصفها بأنها مجرد تجريدات وتخمين غير مسؤول.

وكان لهذه الصدمات بين الأيديولوجيين كما يسميهم «نابليون» والحكم السائد، أثره الكبير في تطوير المفاهيم، حيث تحولت الأيديولوجيا فعلياً من نظام أفكار مجردة، إلى وظيفة نقدية تهدف إلى التغيير والتطوير، مما دفع بـ«ستائيل Stael»[2] إلى طرح مصطلح جديد لوصف هذه الوضعية، وهذا المصطلح هو «الأيديولوجيا» وترجمتها اللغوية تعني الخوف من الأفكار، وبذلك رد على «نابليون» بأن الأيديولوجيا ليست ثرثرة فارغة لا طائل منها ولا صلة لها بالواقع، وإنما هي على العكس من ذلك، ذات تأثير كبير[3]. وكان لسخرية «نابليون» من الأيديولوجيين أثرها الكبير في تطوير هذا المفهوم، وإعطائه شكله عند العقلانيين فيما بعد حيث شقت طريقها فعلاً إلى عالم السياسة والسياسيين.

ومع قيام الثورة الفرنسية، وظهور البورجوازية كقطب سياسي في مواجهة الإقطاعية ونظام الحكم المطلق، وظهور ما أطلق عليه بالمدرسة العقلانية في القرن الثامن عشر، طرحت رؤى مختلفة لما سبق الإعتماد عليه، تؤكد على قدرة الإنسان في تسيير شؤونه وضبط أموره بمفرده؛ «فالطبيعة

---

(1) جورج طرابيشي «الماركسية والأيديولوجيا» دار الطليعة، بيروت 1971، ص (12).
(2) المرجع نفسه. ص (14).
(3) د. سمير أيوب «تأثير الأيديولوجيا في علم الاجتماع» معهد الإنماء العربي، بيروت 1983 ص (28).

زودت الإنسان بالعقل، والناس متساوون لأنهم جميعاً عاقلون، وكل إنسان قادر على التوصل إلى المعرفة والحقيقة إذا ما استعمل عقله، وليس في الطبيعة شيء غير قابل لأن يُعرف، كل ما في الطبيعة طبيعي، العقل دوماً وأبداً على حق وليس للإنسان سعادة إلاّ في انصياعه لمبادئه وحدها، وعلة البؤس الإنساني في الجهل، وهذا الجهل ليس نتيجة قصور ذاتي في العقل، وإنما مرده الجُبن ونقص الرغبة في المعرفة، أو سياسة التعمية التي تريد الإنسان جاهلاً، لأنها تريده ضائعاً منصاعاً»[1].

هكذا بدأ أول صدام أيديولوجي بين أيديولوجيا الأفكار والتقاليد الموروثة التي يستغلها الرهبان المتسلطون في تكريس مصالحهم والهيمنة على جموع الناس وتغييب عقولهم، وذلك بنشر الأساطير كحق الملوك الإلهي ومعصومية الكنيسة والحكمة الإلهية في انقسام البشر إلى أحرار وعبيد، تزييفاً للوعي الإنساني الذي يجب أن يكون شاملاً، من جهة.

ومن جهة أخرى، أولئك الذين عقلنوا العالم وألّهوا العقل، وأصبح عندهم ما يتعارض مع العقل والعقلانية منافياً للحقيقة مجافياً للصواب، بمعنى آخر جعلت الفلسفة الفرنسية خلال القرن الثامن عشر العقل مناط المطلق على غرار ما كانت تدعو إليه الكنيسة، إلاّ أن هذا الموقف من العقل تغير بانتقال عرش الفكر من فرنسا خلال القرن التاسع عشر إلى ألمانيا وأصبح التاريخ - بدلاً من العقل - مناط الحقيقة ومناط المطلق[2].

وقد عمل العقلانيون خلال القرن الثامن عشر على ترسيخ أفكارهم وعملوا على تشكيل نظرية الوعي الاجتماعي، حيث سعوا إلى أن تكون الأيديولوجيا مفهوماً لعلم الأفكار وعلماً وضعياً وذلك للتمييز بين الوعي الصحيح والوعي الزائف، إلاّ أنهم «بدلاً من عقلنة الأيديولوجيا، إنتهوا إلى

---

(1) جورج طرابيشي «الماركسية والأيديولوجيا» ص (22).
(2) د. تركي المحمد «الوطن العربي والبحث عن أيديولوجيا» مجلة المستقبل. أفريل 1988. ص (9).

إنشاء أيديولوجيا العقل، وما كانوا يريدون تفسيره أصبح نفسه بحاجة إلى هذا التفسير»[1].

وتبقى هذه الإجتهادات كلها مساهمات فاعلة في عملية تطوير المفهوم. «لقد مهدت فلسفة الأنوار الطريق لظهور مفهوم الأيديولوجيا. بيد أن مشروع علم الأفكار لا يشكل نظرية (الأدلوجة). لا بد من الإنتباه لهذه الحقيقة. لم يكشف المشروع إلاّ عن جانب واحد من جوانب المشكلة، ويتعلق الأمر بتأثير أفكار موروثة على الفكر الفردي»[2]. إلاّ أن مفهوم الأيديولوجيا وطبيعتها ووظائفها ومدى استقلالها عن الظروف المادية المختلفة، لم يتجلّ إلى الوضوح إلاّ بعد مجيء كارل ماركس (1818 - 1883) Carl Marx حيث شهد المفهوم تطوراً واضحاً.

مفهوم الأيديولوجيا عند «كارل ماركس» تشكل تاريخاً طويلاً في فكره وفلسفته تراوح بين المعاني المستهجنة والمعاني المحايدة، وخلال هذه الفترة أو هذا المشوار الطويل تراوح مفهوم الأيديولوجيا عنده بين الوهم والمنهج الفكري أي بين كونها وهماً، إلى كونها منهجاً فكرياً منبثقاً عن علاقات اجتماعية مختلفة. لقد بدأت الأيديولوجيا عند «ماركس» مجرد خدعة تتذرع بها إحدى الطبقات الاجتماعية لخداع الطبقات الأخرى، وهي بذلك تتخذ شكل ذريعة للتبرير، بل مجرد وهم لا غير.

وهو بهذا المفهوم لم يبتعد عن الفهم النابوليوني، لتصبح عنده فيما بعد، دلالة عن الوعي الزائف بالحقائق الاجتماعية والاقتصادية، ووهماً أو ضلالاً جمعياً يتقاسم الوقوع فيه أفراد طبقة اجتماعية معينة كما يقال في حق التاريخ المرتبط بوضوح بتلك الطبقة «وهكذا لم يصبح المصطلح مصطلح إهانة وإدانة فحسب، بل مصطلحاً ضخمت فيه الإهانة بفعل نظرية

---

(1) جورج طرابيشي «الماركسية والأيديولوجيا». ص (24).
(2) د. عبد الله العروي «مفهوم الأيديولوجيا» المركز الثقافي العربي، ط 5. 1993، بيروت ص (24).

مثيرة مهيجة»[1].

غير أن «ماركس» - وخلافاً «النابليون» - كان عدواً لدوداً للغموض والألغاز ويرى أن سبب كل غموض وإبهام - وهو يتفق في ذلك مع أصحاب الأيديولوجيا وعلى رأسهم «كوندرسي Conderce» - إنما يصدر عن أصحاب الأذهان المتخصصة ومن بين هؤلاء يلعب رجال الدين دوراً قيادياً في هذا الصدد[2].

من هذا التصور وهذه الفكرة تمتد الخيوط لتنسج نظرية «ماركس الأيديولوجية» لتتوسع فيما بعد وتتجاوز توقعات أصحاب الأيديولوجيا أنفسهم لكنها تظل تحافظ على الإنسجام مع مقصدهم الثاني؛ من أن الغموض والإبهام ظاهرة اجتماعية ذات علل ترجع إلى البنية التنظيمية في المجتمع، وأن الأمر يتطلب علاجاً يمس البنية التنظيمية في المجتمع وهو علاج يتجاوز بكثير قدرات نقاد المجتمع، وقدرات البسطاء، والسذج، فهو لا يتأتى بالمناظرة العقلية وحدها، فلا يقدر على تحقيق البرء والشفاء إلاّ عامل الوقت، وعامل التطور الاقتصادي.

من هنا يتضح أن «ماركس» «لم يأخذ المفهوم مباشرة من فلاسفة الأنوار رغم تشبعه بتعاليمهم، وإعجابه باتجاههم، بل إستعار المفهوم الرائج في الأوساط الاشتراكية الباريسية، حيث الاستبداد، إلاّ أن «ماركس»، كان قبل كل شيء وارث الفلسفة الألمانية الهيجلية بالخصوص، وكان أيضاً متأثراً بالتيار الذي أول هيجل تأويلاً ديمقراطياً يسارياً. فكان لا بد أن يتشبع عنده مفهوم الأيديولوجية المأخوذ من العرف الفرنسي بمفاهيم غريبة عنه، ومتأصلة في الفلسفة المثالية الألمانية»[3].

---

(1) المرجع نفسه. ص (30).
(2) د. عبد الله العروي «مفهوم الأيديولوجيا» ص (30).
(3) المرجع نفسه، ص (30).

فمن خلال كتابه «الايديولوجيا الألمانية» الذي آلفه بمساعدة زميله «أنجلز» يتجلى المنهج الماركسي في تحديد مفهوم الأيديولوجيا والفرق بينها وبين الفلسفة، وذلك بقيامه بعملية نقد لمعاصريه والذين قاموا بدورهم بنقد الفلسفة الهيجلية.

ويأتي على رأس هؤلاء «فيورباخ Fiorbach» الذي ثار على فلسفة هيجل وتبعه تلامذته من بعده، و «ماركس» بمنهجه هذا يقوم بنقد النقد، أي «النقد المضعف» أي أنه ينقد أقوالاً كانت ذاتها نقداً لأقوال أخرى[1] وبهذه الطريقة أو هذا المنهج تجاوز «ماركس» نظرية الأنوار أي - إن صح التعبير - استطاع أن يأخذ منها ويطور، متجاوزاً بذلك مفاهيمهما؛ فعندما ينتقد «فيورباخ» «هيجل» معتمداً في ذلك على المادية الطبيعية (مادية القرن الثامن عشر) وتلامذته من بعده ينتقدون النظام الفكري والسياسي القائم في ألمانيا إنطلاقاً من فرضيات العقل البديهي[*]، فإن «ماركس» يشاطرهم أهدافهم لكنه يختلف عنهم في وعيه لتلك الحقائق وفي المنهج أيضاً، لأن الخلل الذي تسرب إلى أفكارهم كان بسبب ضعف الرؤية المنهجية، لذلك نجده يسألهم: «ما هو الشيء الذي يبرر ادعاءكم؟ إن فكركم يعكس وحده الحقيقة المطلقة؟ تفسرون أوهام الآخرين بحب السيطرة والتقليد والتربية الفاسدة، فكيف تفسرون نشوء فكركم النقدي؟ إنكم تقفون على أرضية فلسفة الأنوار، وتستعيرون ماديتها وعقلانيتها، لكن ما كان جائزاً في القرن الماضي لم يعد

---

(1) المرجع نفسه، ص (31).

(*) كان فيورباخ وتلامذته يهدفون وراء هذا المنهج النقدي إلى تأسيس ما يعتقدونه ديناً للإنسانية، الحق الذي لا يحتاج إلى كنيسة، من أجل ديموقراطية تلغي نهائياً الإستبداد، والتي وحدها تستطيع أن تفتح أمامهم الباب إلى ولوج عهد الحرية الفردية الكاملة المنافية لكل نوع من أنواع التسلط، وهم بذلك كانوا يبشرون بعهد يرجع فيه الإنسان إلى ذاته ويعرف حقيقته بعد أن أنكرها مدة طويلة في ميادين الاعتقاد والفكر والحياة الاجتماعية. للإستفادة أكثر يستحسن مراجعة مفهوم الأيديولوجيا، والأيديولوجيا العربية المعاصرة. د. عبد الله العروي.

جائزاً في عهدكم، بعد أن حدثت الثورة الفرنسية وكشفت عن تناقضات خفية.

حين تحيون في ألمانيا فلسفة الأنوار ونقدها للأوضاع فإنكم تلغون التاريخ الواقعي، وبإلغائكم إياه تملأون أذهانكم بالأوهام، وتُعرضون عن معرفة الواقع. فكركم إذن أيديولوجي غير علمي»[1].

ومن خلال نقده هذا يتضح المفهوم الجديد للأيديولوجيا عنده، والذي أصبح حيادياً لا هجائياً، عندما أدرك أن الفكر الألماني أيديولوجي (في نقده لليسار الهيجلي) لكونه قومياً، فهو يحصر رؤيته في ألمانيا ولا يرى المجتمعات الأخرى كمجتمع إنساني موحد، ولكونه أيضاً إجتماعياً لاعتقاده أن فلسفة الأنوار حقيقة مطلقة، رغم أن التطور كشف عن طبقية مضمونها[2]. وسبب هذه المحدودية كما يقدرها «ماركس» نفسه، تعود أساساً إلى إهمال القائمين على هذا الفكر للتاريخ العام، للخدث الكوني الذي تمثله الثورة الفرنسية؛ الجهل بهذه الحقيقة هو ما دفع هؤلاء الفلاسفة إلى عالم الأوهام: «إن ألمانيا، وإن لم تشارك فرنسا ثورتها، تخضع بوعي أو بغير وعي، التطور العام للتاريخ الكوني»[3].

وهذا ما جعل فكر هؤلاء يكتسي الطابع الأيديولوجي لا الفلسفي، لأن «الأيديولوجيا عملية ذهنية يقوم بها المفكر وهو واع، إلاّ أن وعيه زائف لأنه يجهل القوى الحقيقية التي تحركه، ولو عرفها لما كان فكره أيديولوجيا»[4]. وجهل اليسار الهيجلي - وفق رأي ماركس - بالاقتصاد السياسي، والأهم جهله للتاريخ العام، هو الذي جعل ماديته مادية ميتافيزيقية (مادية الظروف) وهو الذي جعل «ماركس» يرفض هذه المادية، ويحل محلها المادية التاريخية.

---

(1) د. عبد الله العروي «مفهوم الأيديولوجيا» ص (32).
(2) د. عبد الله العروي «مفهوم الأيديولوجيا» الفصل الثالث منه.
(3) المرجع نفسه، ص (33).
(4) المرجع نفسه، ص (34).

و«ماركس» بهذا النقد «لا ينطلق من العقل المطلق، بل من التاريخ كتطور عام»[1]، لا كما تقدمه النظرية الهيجلية، القائلة بأن «البشر ما هم إلاَّ أدوات في يد التاريخ، يقومون بأدوار عُهدت إليهم من قبل قوى مستعصية على الإدراك؛ لأن دلالة التاريخ كانت خفية عليهم»[2].

إلاَّ أن ماركس يتجاوز بوعيه هذه الحقيقة، ويستند إلى التاريخ الكوني ليميز بين الوعي الصادق أي الحكم المطابق للواقع، وبين الوعي الزائف الذي تمثله الأيديولوجيا التي هي انعكاس مقلوب ومشوه، وجزئي، ومبتور في الواقع، وهي بذلك تعارض الوعي الإنساني الحقيقي[3]. وعندما يؤكد ماركس على تلك الحقائق وبخاصة حركة التاريخ الكوني وأثرها في تشكل الوعي الإنساني؛ فإن ذلك راجع لإيمانه، بل وتأكيده على أن الأيديولوجيا لا تؤثر إلاَّ من وراء الوعي، ولهذا نجده لا يهتم كثيراً بمن يختلق الأيديولوجية ويؤسس لها، بقدر ما يهتم بمعتنقها «لأن الفرد الذي يرث الأيديولوجيا كعضو في طبقة أو كإنسان مثقف يكون أول ضحية من ضحاياها»[4].

ولعل هذا الإيمان بماهية الأيديولوجيا، هو الذي جعل ماركس يطور مفهومه للأيديولوجيا، من كونها وهماً وقناعاً زائفاً، إلى كونها نظرة للعالم من خلال الحركية التاريخية للكون؛ أو بعبارة أدق فهي ضرورة التمييز بين التطوير المادي للظروف الاقتصادية في الإنتاج والصيغ القانونية، السياسية، الدينية، الجمالية، الفلسفية، التي يستطيع الناس من خلالها أن يعوا حقيقة هذا الصراع، وهذه الحركية، وأن يشتركوا في مباشرته كما جاء في كتابه «مساهمة في الدراسة النقدية لفلسفة السياسة». وكارل ماركس بهذا المفهوم يقدم دلالة أخرى للمفهوم الأيديولوجي؛ وهو أن الأشكال المختلفة التي تتخذها

---

(1) المرجع نفسه، ص (35).
(2) د. مجدي وهبة «أية أيديولوجية» مجلة فصول، ص (34).
(3) د. عبد الله العروي «روح العصر عند هيجل» ص (54 ـ 59).
(4) المرجع نفسه. ص (53).

أيديولوجيا معينة، ما هي إلاّ تعبيرات عن المتغيرات التي تطرأ على الظروف الاقتصادية للإنتاج[1].

تأخذ الأيديولوجيا هنا منحى آخر، ولم تعد ذلك الوهم الطبقي، أو التفسير أو التبرير الفلسفي لوجهة نظر الطبقة الحاكمة لنفسها، بل هي وليدة مجموعة معينة من المصالح الاقتصادية لطبقة معينة، أو فئة معينة من الناس، بغض النظر عن كونها حاكمة أم لا، وهكذا، و«بمجرد أن ننظر إلى الأمور من هذه الزاوية تتضح لنا الحقيقة التالية: ليست الأيديولوجيا بالنسبة للفرد قناعاً بقدر ما هي أفقه الذهني، يجد الفرد فيها كل العناصر التي يركب منها أفكاره في صورة متنوعة. يوظف منها لأغراضه القليل أو الكثير، لكنه لا يستطيع القفز فوق حدودها، هي مرتعه الذهني والمنظار الذي يرى به ذاته ومجتمعه والكون كله.

فالأيديولوجيا قناع لمصالح فئوية، إذا نظرنا إليها في إطار مجتمع آني. وهي نظرة إلى العالم والكون إذا نظرنا إليها في إطار التسلسل التاريخي»[2].

وبهذا يتضح تطور المفهوم الأيديولوجي عند ماركس، فهو عندما تبنى مشروع فلسفة الأنوار، رغم نقده لها، كانت الأيديولوجيا عنده قناعاً مزيفاً يستعمله الفرد كالمجموعة لدحر فكر الغير، وإحلال الفكر البديل محله. وهي عنده الآن نظرة للكون من خلال تحليله لحركية التاريخ الكوني (تتابع العلاقات الإنتاجية) وهو في كل ذلك يؤصل لها من خلال الفلسفة الألمانية أي نقده لنظرية هيجل الذي كان يميز كل حقبة تاريخية بقدر الحرية التي تضمنها للفرد وهو بذلك يضع الروح كمحرك للتطور، فيعتبر هذه العملية تحويراً لمفهوم التاريخ وقلباً للواقع وهو بهذه النظرة النقدية يحدد مفهوماً

---

(1) د. مجدي وهبة «أية أيديولوجيا» ص (34).

(2) د. عبد الله العروي «مفهوم الأيديولوجيا» ص (53).

جديداً للأيديولوجيا يقترب أكثر من النظرة الشمولية.

لكن مهما حاول ماركس وضع مفهوم خاص للأيديولوجيا تبقى الاجتهادات كلها تصب في رافد واحد هو الأيديولوجيا السياسية (من وهم إلى قناع إلى صراع طبقي). وتبقى الأيديولوجيا في إطار النظرية الماركسية (فلسفة) تعبير عن مصالح معينة محددة لمجموعة ما حيث تتحكم سيكولوجية المصالح على التطلع المعرفي «أفكار الطبقة المسيطرة، أفكار مسيطرة» «Les idées de la classe dominante sont les idées dominantes» وبهذا تصبح الأيديولوجيا عبارة عن خطاب مرتبط بحركية السياسة كما يعرفها «باشلار» Baschlar، ومن ثم فإن الأيديولوجيا على حد تعبير آلتوسير Louis Altossur هي الاسمنت الاجتماعي الذي يتغلغل في بنيان المجتمع فيقيه التضعضع والسقوط، ذلك أن الأيديولوجيا تعني التحقق العملي للفاعلية، وهو تحقق يتكون عبر بنية مجتمعية، لتكوين اجتماعي محدد»[1].

وفي الأخير ينبغي أن نلاحظ أن «كارل ماركس» ورفيقه «فريديرش إنجلز» لم يستخدما كلمة أيديولوجيا، وصفاً لنظامهما الفكري الذي اتخذ اسم الماركسية فيما بعد، بل وصفاه بأنه النظرية العلمية للاشتراكية، المرتبطة ارتباطاً عضوياً بصراع البروليتاريا في سبيل التحرر.

وإذا كانت جل الدراسات والبحوث في ماهية الأيديولوجيا تركز على ما قام به ماركس فإن الملاحظ أن الذي توسع بحق في معنى الأيديولوجيا وماهيتها، وأعطى لها دلالتها الحديثة هو لينين Lenin، وبخاصة ما جاء في كتابه: «المادية والنقد التجريبي»، الذي ناقش فيه فكرة ارتباط الأيديولوجيا بمصالح طبقية معينة، مدافعاً عما أسماه: بالأيديولوجيا العلمية، في وصفه للماركسية ولمجموعة المثل والأفكار التي تستند إليها الطبقة البروليتارية - في

---

(1) د. مجدي وهبة «الأيديولوجيا عن مادة الأيديولوجيا» لدائرة المعارف السوفياتية طIIIم، 10 ص (120) طبعة إنجليزية.

رأيه - عندما تقوم بثورتها ضد المصالح البورجوازية، وهذه الدلالة التي قدمها لينين، هي التي أصبحت تعرف بها الأيديولوجيا في هذا القرن، وهي لم تكن معروفة في القواميس الأوروبية خلال القرن الماضي (القرن التاسع عشر والقسط الكبير من القرن العشرين).

وقد استدرك قاموس أكسفورد الإنجليزي Oxford في ملحقه الذي طبع سنة 1976، هذه الدلالة الحديثة، حيث عرف الأيديولوجيا بأنها نظام أو منظومة منهجية للأفكار، تتصل عادة بالسياسة أو المجتمع، أو بسلوك طبقة أو جماعة، يمكن اعتبارها تبريراً للقيام بأعمال معينة. وتكون هذه المنظومة بصفة خاصة موضع اعتناق ضمني أو عام، بالرغم عما يتمسك به المرء وبصرف النظر عن إتجاه مجرى الأحداث[1].

وقد تطور هذا المعنى عند لينين ليصبح فيما بعد Partisant، أي كما يعربه مجدي وهبة بالحزبية، ولا يقصد هنا بالحزبية المعنى المستهجن الدال على التحيز الحزبي أو التشيع، وإنما يقصد به الوعي الحزبي، الذي يربط بين حقيقة اجتماعية معينة، والمصالح الحزبية وآثارها الإيجابية، فالحزبية التي قرنها لينين بالأيديولوجيا، هي أقرب إلى أن تكون مظهراً من مظاهر الوعي والإستيعاب لما يحدث - أي القدرة على ذلك - وبخاصة الوعي لاتجاه الأحداث ومدى ارتباط الحزب الذي ينتمي إليه، بالتطور الذي يطرأ على الأحداث[2].

والأيديولوجيا بهذا المعنى عند «لينين» - على عكس ما كانت عليه عند «ماركس» - لا تنهض طفرة واحدة من المصالح الطبقية، وإنما تأتي نتيجة لتفاعل بين العناصر الواعية في طبقة ما، ومصالحها، على أساس من البرمجة السياسية في داخل الحزب.

---

(1) د. مجدي وهبة «أية أيديولوجيا». ص (34).
(2) د. مجدي وهبة «أية أيديولوجيا». ص (34).

وخطورة هذا المفهوم، أنه يعتمد على فكرة وجود نخبة سياسية، وفكرية تستطيع أن تنسج برنامجاً من تفاعل المفهومات والمصالح والأحداث في وقت واحد، وقد استطاعت الأيديولوجيا بهذا المعنى أن تحقق نجاحاً وانتشاراً واسعين[1].

ونجدها في كل التفسيرات اللاحقة[2]، ووصفها بالمفهوم نفسه عندما فارق الصراع بين البناء العلوي الفكري للبورجوازية، والبناء العلوي للبروليتاريا ووصفها «غرامشي Grahamci» ـ المفكر الماركسي الإيطالي ـ بالمعنى نفسه، في تأكيده على دور النخبة الواعية داخل الطبقة بقوله: «إن البناء العلوي الفكري لم يكن مفهوماً مجرداً يأتي من نفسه كامتداد لطبقة؛ وإنما يأتي من خلال جماعة من أعضاء الطبقة المرتبطة بها عضوياً»[3]، وهو بذلك يشير إلى دور المثقفين داخل طبقة معينة بـ«الوعي الذاتي النقدي، بمعنى تاريخي وسياسي خلق نخبة من المثقفين، فالكتلة البشرية لا تتميز، ولا تصير مستقلة من تلقاء ذاتها دون أن تنظم نفسها، بالمعنى الواسع، ولا تنظيم بدون المثقفين، وبدون منظمين، وبدون قادة»[4].

فهؤلاء المثقفون، هم بمثابة مسجلين لإرادة جماعية ومعبرين عن إتجاه واضح في تاريخ طبقتهم، فالإنسان أساس الحركية التاريخية ـ عند غرامشي ـ فهو الفكرة وليس العكس.

هكذا يتسلسل التاريخ الطويل لمفهوم الأيديولوجيا، سواء في الفكر الغربي بصفة عامة، أم في الفكر الماركسي بصفة خاصة، والأهم من ذلك،

---

(1) المصدر السابق نفسه.

(2) للإستفادة، راجع جورج طرابيشي، «الماركسية والأيديولوجيا» دار الطليعة، بيروت، 1971.

(3) د. مجدي وهبة. ص (38).

(4) جان مارك بيوتي، «فكر غرامشي السياسي». ت، جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت ط I، 1975. ص (199).

هو أن هذا المفهوم ظل يتراوح بين المعاني المستهجنة والمعاني المحايدة، والمعاني العلمية الواعية.

فالأيديولوجيا ممارسة مثقلة بالغائية، ومن ثم يصبح تحديد الغائية منها ماهيتها، بمعنى أننا بإزاء بنية من الأسئلة والأجوبة، لكنها بنية تحوي حلولاً زائفة وهمية لمعضلات حقيقية ملموسة، من خلال كيفيات خاصة.

من هنا نجد كثيرين، هم أولئك الذين عارضوا ونقدوا ما تقدم من الدلالات وبخاصة الدلالات الماركسية، ولعل أهم معارض لذلك «كارل ماين هايم» Karl Mannheim، وهو واحد من أعلام علم الاجتماع الألماني. وكذلك العالم اليوغسلافي الأصل البريطاني الجنسية: «جون بلاميناز» Jean Plamenatz، الذي ألف كتاباً مهماً سنة 1970، وترجمه إلى العربية الدكتور قيار محمد في عالم الفكر الكويتية 1972 في تاريخ مفهوم الأيديولوجيا في أوروبا عنوانه «الأيديولوجيا»[1].

ويبقى في النهاية أن نوافق الأستاذ مجدي وهبة، في كون الكلام عن الأيديولوجيا لا بد أن يعكس وجهة نظر المتكلم، سواء كان ذلك لمؤسسي هذه المفاهيم أم لمعارضيهم، فمناقشة المفهوم في حد ذاته صورة من صور الصراع الفكري، «إلاّ أن الأيديولوجيا، برغم ذلك قد استطاعت أن تحتل مكاناً محايداً في أغلب معاجم الدنيا بصرف النظر عن دلالاتها الفلسفية، فهي تستعمل الآن استعمالاً شائعاً، بمعنى أكاد أصفه بأنه مهوّن وملطف، لا يخرج عن كونه منهجاً فكرياً، أو نظرية عامة، فيما يجب أن تكون عليه حياة جماعة، أو مجتمع، أو نظرة عالمية، أو إدراك عالمي»[2].

نصل في نهاية المطاف إلى حوصلة حياة وسيرورة هذا المفهوم عند

---

(1) د. مجدي وهبة «أية أيديولوجيا». ص (35).

(2) د. مجدي وهبه «أية أيديولوجيا». ص (35).

الغرب في نقطتين أساسيتين:

فالتصور الأول لمفهوم الأيديولوجيا يتجلى في منظر سلبي حيث تظهر الأيديولوجيا من خلاله، كأفكار سلبية يطغى عليها الوهم والخيال الذي لا فائدة ترجى منه.

أما التصور الثاني، فهو إيجابي، حيث يتجلى مفهومها من خلال وظيفتها كأفكار إيجابية في العلاقات الاجتماعية والممارسات والأنشطة الاجتماعية والسياسية والعقلانية وإذا كان حال الأيديولوجيا في منبعها، ومهدها الأول، هو هذا فكيف هي كمفهوم وعلاقة ووظيفة عندنا نحن العرب.

2 ـ في الفكر العربي

إن أهم ميزة يمكن أن نلاحظها هنا، قبل الدخول في عالم البحث عن ماهية الأيديولوجيا في الفكر العربي، هو تلك التقطعات، أو الوقفات الإجبارية ـ إلى درجة الجمود في بعض فتراتها ـ التي هيمنت على المسار التاريخي والثقافي والفكري العربي منذ نهاية عصر الازدهار الذي شهده الفكر العربي؛ أي منذ سقوط بغداد. فهذه الميزة أو الظاهرة الغريبة التي تبرز لأول وهلة، أمام كل من حاول متابعة الحركة الفكرية العربية، تبدو جلية، وواضحة.

وعليه فإننا عندما نقف أمام إشكالية كهذه، فإننا نجد أنفسنا أمام جزر متفرقة لا يربط بينها إلاّ تلك الأمواج الصاخبة وما تحدثه عند ارتطامها بالصخور من ضجيج واضطراب. فالعملية ليست سهلة، لكنها ليست مستحيلة أيضاً، لسبب واحد هو كون التاريخ الفكري العربي هو الأصل، الأصل للحركة الفكرية الإنسانية منذ زمن بعيد، وكونه كذلك، فالقضية تكمن إذن في تتبع المسار التاريخي لهذا الفكر عبر تاريخ الآخر (الغرب).

ولهذا سوف نضع مجموعة احتمالات نصب أعيننا، ننطلق منها صوب تحديد مفهوم عربي للأيديولوجيا، حتى وإن ظل ذلك نظرياً أكثر مما هو عملي، أقول هذا لأن مفهوم الأيديولوجيا كما وصلنا اليوم لا يخرج عن نطاق تلك المفاهيم التي ظلت متداولة عند المفكرين العرب منذ فجر النهضة الفكرية العربية منذ القرن الثالث الهجري.

وواضح أن كلمة أيديولوجيا دخيلة على اللغة العربية ومستحدثة لفظاً لا معنى، كما يقول زكي نجيب محمود: «وهي كما ترى مؤلفة من جزئين

«أيديو» ومعناها فكرة و«لوجيا» علم ومن هنا جاء معناها علم الأفكار عند أول من أنشأها»[1]. وإذا كانت الكلمة اللفظة دخيلة على اللغة العربية، فإن للمعنى حضوراً عميقاً في تاريخنا الفكري؛ فمن يعود إلى الفارابي يجده يستعمل كلمة (الملة) ويعني بها في السياق الأيديولوجيا؛ فالملة هي مجموعة الأفكار أو المعتقدات التي تلتف حولها فئة معينة من الناس يناصرونها ويلتزمونها، وهذا هو المعنى نفسه الذي ذهب إليه على ما نعتقد الشهرستاني في مؤلفه (الملل والنحل) ويقره زكي نجيب محمود، بتوظيفه اللفظة البديلة للأيديولوجيا، (المذهبية)، ويراها أنسب إلى معارضة لفظة أيديولوجيا الغربية[2] في حين عربها عبد الله العروي بالأدلوجة[3].

وقد سبق أبو حامد الغزالي، زكي نجيب محمود إلى هذه الفكرة، وإن لم يشر إليها صراحة كما فعل زكي نجيب محمود. فقد انطلق أبو حامد الغزالي (فضائح الباطنية) من الصراعات المذهبية التي شغلت الباطنية، وكذا صراعات الشيعة والسنة؛ وتساءل حول حقيقة هذه الصراعات ودوافعها، حيث لا يعقل أن يتعصب المرء تعصباً أعمى لأفكار لا يرتاح لها العقل السليم، ومنطلق الغزالي هذا مرده هذا التساؤل: لماذا يعتنق المرء العاقل دعوة مناقضة للبرهان، واهية الأساس؟ وبعد تحليل طويل وصل إلى الاستنتاج التالي: «إن المسألة ليست من قبيل المنطق ولذلك لا تنفع فيها المناظرة الكلامية»[4].

واستمرت الصراعات المذهبية تختلف وتتفارق طيلة عصور طويلة وظلت رؤية الفلاسفة لهذا التناقض تتراوح بين الإرث الأفلاطوني، والمفهوم

---

(1) د. زكي نجيب محمود، «الأيديولوجيا ومكانتها في الحياة». مجلة فصول م 5، الثالث: 1985 ص (28).

(2) المرجع نفسه، ص (29).

(3) د. عبد الله العروي. «مفهوم الأيديولوجيا». ص (09).

(4) المرجع نفسه. ص (19).

الإسلامي لواقع الخلاف بين الشيعة والسنة، حيث يتهم كل فريق الآخر باستمالة الأغمار والمرضى بتسليط القوة على العقلاء، أي بالاعتماد على تعطيل العقل ومنع الناس من الاستقلال بالرأي، بل يذهب كل فريق إلى أبعد من ذلك ويرى أن الأمر لا ينحسر في قضية الاعتقاد، بل يتعلق بمؤامرة كونية تهدف إلى محو الحق وتثبيت الباطل[1].

وإذا كان الاختلاف في الرأي أدى بالضرورة إلى محاولة إلغاء الآخر في هذه الفترة عند أبي حامد الغزالي، فإن ما يقابله عند عبد الله العروي هو ما يطلق عليه «أيديولوجيا القناع»[2].

هكذا فتحليل أبي حامد الغزالي يختلف بل يتجاوز التحليل الأفلاطوني في اختلاف الرأي، حيث يعتبر أفلاطون الخطأ ناتجاً عن خلل في العقل، ويعتقد أن إصلاح المنطق يؤدي إلى إصلاح الرأي وبالتالي الأخلاق[3]، بينما يراها أبو حامد الغزالي ـ من خلال إشكالية الشيعة والسنة ـ أن الاختلاف ناتج عن ميولات النفس النابعة من الشيطان، وأن ميول النفس البشرية وسائل تخدم أغراضاً شيطانية، وهي العلة الحقيقية، أما العطب الحسي أو الخلل العقلي فهما سببان ثانويان ولذلك لا يقود إصلاح المنطق إلى إقناع المكابر، وبالتالي لا بد من ردع المكابر بالقوة لكي لا يتسبب في الضرر للمجتمع.

ولعل هذا التفسير لا يبتعد كثيراً عن الفكر الذي ساد فيما بعد أوروبا خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر XVIII, XVII، وهو ما تفسره اليوم نظرية الضغوط التي تؤكد العلاقة بين الأزمات الإجتماعية والسياسية وبين ظهور الأيديولوجيا وانتشارها، انطلاقاً من كون الأيديولوجيا تظهر في أوقات الأزمات وفي قطاعات من المجتمع لا تقبل بما تراه، فتأتي الأيديولوجيا لإشباع الحاجات المطلوبة بقوة (الرادع) من هذه الشرائح. كما أنها تظهر في

---

(1) و (2) د. عبد الله العروي. «مفهوم الأيديولوجيا». ص (21).
(3) المرجع نفسه. ص (27).

هذه الظروف لتشرح تجارب وتؤطر تصرفات وتؤكد قيماً لأولئك الذين يشعرون بتلك الحاجة عندما يغادر المجتمع ثوابته التي عرفها من قيم وتراث وثقافة. ولما كانت الأيديولوجيا هي نسق مترابط من المقولات التي تفسر الواقع وتنطوي في الوقت نفسه على صياغة رؤية مستقبلية لما ينبغي أن يكون عليه هذا الواقع «نستطيع أن نترجم ملاحظات الغزالي السابقة، إلى مفردات القاموس المعاصر؛ ونقول إن الميول والدوافع هي المصالح، وأن السلطان يعني الصراع، وأن الأفكار تخدم المصالح، وأن انتصارها لا يتوقف على صحتها بل على امتلاكها السلطة»[1]، فسيتجلى لنا بعد هذه المقابلة - ومن خلال هذه العبارات المأخوذة أصلاً من كتاب أبي حامد الغزالي: «القسطاس المستقيم»، والذي يقول فيه: «إن المقلد لا يصغي»[2] ولا يتعظ بالإقناع بل يستجيب للقوة - مدى الشبه الكبير بين ما ذهب إليه الغزالي وما يذهب إليه المفهوم الاجتماعي للأيديولوجيا وهذا - بطبيعة الحال - لا يدفع إلى القول بأن أبا حامد الغزالي كان يفكر في إطار نظرية أيديولوجية محضة، لكن من هذه الأفكار وغيرها لو وضعت في قالبها الصحيح في ضوء الفكر المعاصر لتجلت نظرية أيديولوجية محددة في إطار هذه المفاهيم، لأنه، في الحقيقة وفي إطار السياق الأيديولوجي دائماً نجد أن الأيديولوجيا تنطوي على انتقائية لمفردات التاريخ والاجتماع في تركيب النسق الذي يفسر هذا الواقع وهذه الانتقائية - كما يذهب إليه سعد الدين إبراهيم: هي التي تجعل أيديولوجيا «أ» تختلف عن أيديولوجيا «ب»، أيديولوجيا حركة[3] معينة، تختلف عن أيديولوجيا حركة أخرى. وبهذا المفهوم الذي سقناه للأيديولوجيا عبر المقارنة السابقة نستطيع أن نجزم بأن الأيديولوجيا كفكر ومفاهيم، لم تكن غائبة عن مسرح الحياة الفكرية العربية، ربما كان اللفظ مستحدثاً لكن المضمون كان متداولاً.

أما عن ظهور اللفظة صراحة في قاموس الفكر العربي المعاصر فيقول

---

(1) و (2) د. عبد الله العروي. «مفهوم الأيديولوجيا». ص (21).

(3) في ندوة بمجلة فصول. ص (13).

الدكتور لويس عوض: «لقد بدأت كلمة أيديولوجيا تستقر في مصر ـ على الرغم من نفورنا منها ـ قبل ثورة يوليو وفوجئنا بتيارات معبأة داخل الثورة تتحدث في بساطة عن أيديولوجيتها، وعن الكيفية التي يجب أن يصاغ عليها المجتمع وفق أيديولوجيا معينة، وبالتدريج قبلت هذه الكلمة ونظر إليها بوصفها مرادفة لكلمة فلسفة، وإن كانت في الحقيقة ليست فلسفة وإنما هي فلسفة مثالية تصاغ على غرارها عقول البشر»[1].

فالأيديولوجيا في بدايتها كانت مرادفة للفلسفة كما يذهب إليه «لويس عوض» لدرجة أنها لا تجد من يفرق بينها وبين الفلسفة في بداية ظهورها، لكنه ومع تطور المفهوم تحت تأثير الحركات الثورية والتحررية في العالم العربي بالموازاة مع تطور الحركة الفكرية بدأ المصطلح يتخذ لنفسه نسقاً جديداً لا يقترب من الشمولية، فتحولت الأيديولوجيا «إلى نوع من الهندسة الفكرية، السياسية والاجتماعية»[2].

فهي كما يرى سعد الدين إبراهيم، تختار متغيراً حاكماً تفسر به الواقع وتبني في الوقت نفسه الصياغة المستقبلية لما ينبغي أن يكون عليه هذا الواقع سيان لديها أن يكون هذا المتغير الحاكم هو الطبقة أو الدين، أو العنصر - بمعنى الجنس ـ أو القومية مهما اختلفت الرؤى وتضاربت التصورات حول تشكل مفهوم الأيديولوجيا في عالمنا العربي، فإننا نستطيع أن نجزم بأن هذا المفهوم بكل أبعاده وتفسيراته أخذ مكانته وبجدارة في القاموس الفكري العربي مع ظهور الحركات التي رفعت راية الاحتجاج والتغيير والثورة بوصفها نسقاً بديلاً عن الواقع المزري الذي تعيشه الأمة. فعندما تحدث هزات عميقة في مجتمع ما، كما هو الحال في العالم العربي، ويشعر الفرد في مجتمعه بضيق الأفق والاهتزاز في الثوابت، تظهر الأيديولوجيا لتأطير تصرفات، وتأكيد قيم، لإشباع حاجات شرائح قلقة في المجتمع. ولذا كان على هذه

---

(1) د. لويس عوض، «مجلة فصول» ص (13).

(2) د. سعد الدين إبراهيم «الأدب والأيديولوجيا» ص (14).

الحركات الصاعدة، وهي تحاول التعبير عن نسقها، أن نجد البديل الحديث عن الأيديولوجيا، على الصور التي ينقصها الوضوح، فضلاً عن التنظيم والتفصيل حتى يبدو هذا البديل الجديد مكتملاً في عناصره ومكوناته.

ففي هذه المرحلة المتقدمة من الفكر العربي الحديث بدأت تتشكل الطبقات الفكرية، ليتشكل معها الصراع العربي العربي، والعربي الغربي في شكل ثنائية، تتصادم حول قيم متغيرة وثابتة في شكل تناقضي عند كل طرف، وفي إطار هذا الصراع الدائر تشكل ما يسمى بالفكر العربي المعاصر، والفكر العربي السلفي، طبعاً من خلال المنظور السياسي ليتعداه فيما بعد إلى الثقافي والأدبي.

فعلى سبيل المثال، يرى المثقف السلفي أن ما عليه المسلمون والعرب من سوء وتخلف وتعطيل لفوائد المجتمع يعود أساساً إلى ابتعادهم عن النبع الصافي للدين بحسب ما هو عليه في قوته وبساطته، طريق «المحجة البيضاء»، ولذلك فهم يضلون ويتوهون، ويعميهم الجهل بأمور شريعتهم، فتغلق أبواب الإجتهاد في وجوههم ويتعسف الحكام فلا يقيمون للشورى الواجبة اعتباراً، ويستبدون بالسلطة وينفردون بها، فتكون لذلك عاقبة ضرورية وهي نزول الفساد، الذي هو سبب الفوضى والركود، والتناحر وكافة الشرور التي لا سبيل إلى طرحها جانباً من أجل معاودة السير، والرجوع إلى ما كان عليه السلف لا من فضل وعلم فقط، بل من قوة ومجد أيضاً، لا سبيل إلى ذلك إلاّ بالتقرير بوجوب الإصلاح[1].

ويرى المثقف القومي أن مرد شرور العرب كلها يرجع إلى ما ابتلوا به من تمزيق وتفتيت أحدثها سيف الإحتلال العثماني المستبد والمتأخر من جهة، وعمل على تكريسها بل التقنين لها الاستعمار الغربي (الفرنسي والإنجليزي والإيطالي) من جهة ثانية، وبلغت معها إرادة المتعاونين مع

---

(1) راجع د. عبد الله العروي «الأيديولوجيا العربية المعاصرة» المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ط I، 1995، الفصل الأول.

الإستعمار من الحكام العرب أقصى درجات السوء حين قبلت واقع الدويلات العربية الجديدة والتي هي بمثابة أعضاء بترت من الجسد العربي الكبير، فلم تكن الحدود المقامة بموجبها هذه الدويلات حدوداً، بل كانت جراحات، كان العرب أمة عظيمة صانعة للحضارة ومبدعة في التاريخ البشري، يوم كانت الأمة دولة واحدة كبرى، واستحال العرب أشلاء وبقايا. . . إذن فلا سبيل إلى انبعاث العرب بعثاً جديداً، يعودون به إلى سالف ما كانوا عليه من عهد زاهر فيتبوؤون المكانة اللائقة بهم تحت الشمس ويتخلصون من الاستعمار ومن الصهيونية ومن التخلف، لا سبيل إلى ذلك كله إلاّ بالوحدة[1].

ويقابل هذين الرأيين رأي ثالث يختلف معهما في المنطلق والتصور فهو لا يرى في الإصلاح، ولا في الوحدة شرطاً كافياً وضرورياً من أجل مجاوزة واقع التخلف العربي عن ركب الإنسانية المتقدمة، ما دامت هذه الأمة مرتبطة بذلك الماضي الذي لا يرى فيه مسوغاً للتقدم والتطور، بل لا بد من نبذ بذلك، حيث لا يمكن ـ وفق هذا الرأي ـ أن يروم الإنسان العربي الإنعتاق والتحرر من ربقة التأخر التاريخي، إلاّ بتصفية الحسابات مع كثير من الأوهام والأخطاء، واستلهام درس التقدم من العالم الغربي المتقدم والمتحرر، الذي استطاع أن يصفي حساباته مع الكثير من الأوهام والأخطاء، بما عرفه وعاشه من ثورات سياسية واجتماعية واقتصادية ومعرفية وأيديولوجية[2].

هكذا يدعو هذا الرأي الثالث إلى وجوب إحداث نقلة كيفية مأمولة على مستوى الثورة الأيديولوجية كمقدمة وشرط ضروريين من أجل القفز فوق الواقع العربي السيئ فقط، بل من أجل اختصار المراحل الأخرى التى عاشتها المجتمعات الغربية فعلياً وواقعياً، إلاّ أن هذه النقلة ـ من خلال هذا التصور - بل هذا التشكل الفكري الأيديولوجي تتحكم فيه بل تقيده الرؤية الخاصة للآخر، والقراءة التي يقوم بها العالم الآخر (الغربي) والكيفية التي يفسر بها

(1) د. عبد الله العروي «الأيديولوجيا العربية المعاصرة» ص (84 ـ 85).
(2) المرجع نفسه، ص (46 ـ 47).

نجاح هذا الآخر وتفوقه.

وقد قوبلت هذه الفكرة ـ التي تعود أساساً إلى بداية النهضة العربية مع نهاية القرن الماضي، حيث وقعت الصدمة الحقيقية بين الفكرين العربي والغربي بالرفض، عندما حاول علماء الحملة النابوليونية، إبهار علماء ومشايخ الأزهر الشريف بما وصل إليه العقل الغربي من تطور علمي، فكان نتيجة لتلك الصدمة، انبهار فريق من هؤلاء العلماء والمشايخ، ونفور فريق آخر ـ بالإستنكار «إذ رأوا أنه إذا كانت لتلك العلوم الطبيعية قواها، فللعلم الروحاني قوته كذلك؛ ومن هذه النقطة الأولى على الطريق، ساد الفكر العربي خطان متوازيان، أحدهما يرى ضرورة الأخذ بما جاءت به الحضارة الجديدة، والآخر يقف من تلك الحضارة كلها بعلومها وغير علومها موقف الرافض»[1].

إلاّ أن هذا الرفض وتلك المغالاة بدأت مع منتصف هذا القرن، وتحت ضغوطات مختلفة، إجتماعية، لما آل إليه واقع المجتمع العربي من تخلف مخيف وتدهور في الحياة اليومية، والسياسية بسبب قسوة الاستعمار وتماديه في اضطهاد المجتمع ومحاصرته ثقافياً مما شوه صورة هذا (الآخر)، الذي كانت بدايتها توحي بكثير من الآمال والطموحات على الأقل عند المتحمسين له، والداعين إلى التماس طرق التحضر والتطور منه. لكن الواقع خيب تلك الطموحات، وسرعان ما فقد المجتمع ثقته في هذا الغرب، وبخاصة بعد الحرب الكونية الثانية، كل هذه التناقضات، قلنا قربت الفجوة بين النظريتين المتباعدتين حتى وإن ظل الرافضون يتحفظون من التقرب الكلي من الغرب.

وبين هذا الرفض وتلك الدعوة إلى الاقتراب من الآخر والإستفادة منه، استطاع الفكر العربي وبغض النظر عن كل ذلك أن يبلور لنفسه ـ في هذه الفترة الحساسة ـ أيديولوجيا متميزة. «لكنها لم تكن أيديولوجيا بالمعنى الذي يفرض فيه المخطط الثقافي عنوة، بل هي أيديولوجيا بالمعنى الذي يجعلها

---

(1) د. زكي نجيب محمود «الأيديولوجيا ومكانتها في الحياة الثقافية» مجلة فصول، ص(29).

تصوراً لما نتمنى أن يكون أهدافاً تستحق أن يسعى إليها رجال الفكر ببصائرهم على بعد بعيد فتمثل فيما كتبوه وما أبدعوه»[1]. ولعل أبرز سمات هذه الأيديولوجيا هي محاولتها الجمع في صيغة واحدة بين ما هو حيوي من ذلك الكم الهائل من التراث العربي، وما هو جوهري من ثقافة الآخر الجديد، لصيانة الهوية والانتماء التاريخي من جهة ولكسب رهان التقدم والتطور وبالأحرى الصيرورة من ناحية أخرى.

وهذا لا يعني إطلاقاً أن الجانب الداعي إلى الرفض الكلي للآخر قد تراجع نهائياً عن موقفه الرافض بل على العكس من ذلك فقد ظلت تلك الأصوات تتعالى رغم وعيها الكامل بعدمية هذه الرؤية الانعزالية، فالكون ـ بعد هذا التطور الهائل الذي بلغته البشرية ـ أصبح لا يسمح أبداً بالانعزال والانطواء على الذات، فالتكامل والتبادل والتلاقح الفكري والمعرفي أصبح أكثر من ضرورة، كما سنوضحه عند تعرضنا لعلاقة الأدب بالأيديولوجيا، وكيف أمكن للأدب في ظل هذه الصراعات الفكرية أن يبرز وأن يتطور.

ولعل الحديث عن ذلك يدفعنا في المقام الأول إلى الحديث عن العلاقة بين هذا الجدل الفكري، والأدب كفن، وكرسالة. وكيفية إنتقال هذه المفاهيم إلى النص الأدبي العربي، ولعل من أهم الأسباب المؤدية إلى هذه النقلة التاريخية، هو بلا شك تلك الصدمات المتتالية والخطيرة بين العرب والغرب، في محاولة لرد تلك الهيمنة شبه الكلية التي حاول الغرب فرضها على العالم العربي، إقتصادياً وسياسياً واجتماعياً، مع المحاولة الصريحة فكرياً، في محاولة لفرض النمط الفكري والثقافي الغربي على الساحة الثقافية العربية قرابة قرن ونيف من الزمان، وبخاصة الساحة المغاربية.

ولعل هذه القضية التي تشكلت فيما بعد ستصبح المرجعية للأدب العربي وهذا ليس مؤداه أن الفكر العربي المعاصر وكذا الأدب، سار كله في

---

(1) د. زكي نجيب محمود «الأيديولوجيا ومكانتها في الحياة الثقافية» مجلة فصول ص(29).

طريق واحدة أي في توجه أيديولوجي واحد، بل تراوحت الأنماط الفكرية العربية وفق الأقطار العربية المختلفة، كل حسب إيمانه بالخط الأيديولوجي الذي يراه هو المسلك السليم والأصوب نحو المستقبل المتصور لدى القيادة الحاكمة في البلاد.

وبالتالي فالدارس والمؤرخ الأدبي يجد أمامه في خضم هذا الزخم الفكري والإبداعي أنماطاً أيديولوجية مهيمنة، يسعى كل منها إلى السيطرة على الآخر وإلغائه وبخاصة مع بداية العقد السادس والعقد السابع على وجه الدقة في المغرب العربي.

3 ـ علاقة الأدب بالأيديولوجيا

لقد تعامل الفكر المثالي مع هذه الإشكالية، بموضعته هذه العلاقة بين شقين جعل فيه الأدب (خلق) وموضوعه إبداع مطلق لا يتجدد، أي يتموقع، إلاّ من خلال (خالقه) «فيعتبر النص شيئاً في ذاته، وكافياً لذاته»[1]، أي أن الأدب خلق ذاتي، من طرف ذات واعية، هي الكاتب؛ فهو جملة من علاقات لغوية ذات دلالة تنطلق من النص وتعود إليه واضعة كل شيء خارجه بين قوسين[2] فيصير النص ـ في هذه الحالة ـ كتابة خارج التاريخ، وخارج العلاقات الاجتماعية وسيرورتها؛ فالأدب ممارسة لا علاقة لها بالبنية الاجتماعية والطبقات، والصراع الاجتماعي. إنه إبداع فردي، لا يرتبط بأية روابط مع المجموعة، أو الفئات الاجتماعية، ولا يحمل أية ذرات من أفكارها، وأيديولوجيتها، فانطلاقة من الذات وعودته إليها تؤكد لا أيديولوجيته. مع أن المثالية التجريبية، التي تعاملت مع النص كجملة علاقات لغوية «حين تشرع في تنظير ممارستها الأدبية تقدم «نظاماً» من المؤشرات؛ القراءة الفاعلة للنص/ القيمة الإنسانية للأدب كأدب هو معيار ذاته/ دراسة اللغة والصورة كجوهرين/ النص كسيرة ذاتية/ تاريخ الأدب وتاريخ الأفكار/ الأدب كشكل من الأسطورة. . .»[3].

فالمثالية إذن لا تدرس الأدب كمجموعة علائق متشابكة داخلية، وخارجية (فني واجتماعي) كعملية تفاعلية بين الذات ومركبات الذات؛ بل تدرسه «خارج التاريخ والمجتمع، وتعالجه كانتقال من كتاب إلى كتاب، ومن

---

(1) و (2) و (3) د. فيصل دراج «دلالات العلاقة الروائية» دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ط I، 1993 ص (125).

رواية إلى رواية؛ أي تدرس الأدب في تاريخ الأدب المتعالي عن الواقع.

وهذا ما لم تتفاعل معه المادية الماركسية، فبظهورها، بدأت كلمة خلق، تتراجع على أساس أنها مفهوم ميتافيزيقي غير قادر على تحليل طبيعة الممارسة الأدبية، وإدراك العلاقات المعقدة التي تربط الأدب بالأيديولوجيا، ومن ثم بالعلاقات الإجتماعية، وبنيتها، لتستبدل بمقولة أخرى أو مفهوم آخر، يهدف إلى تحديد الأدب بدقة علمية، إنه مفهوم الإنتاج»[1].

إلاّ أن هذا المفهوم لم يستقر ولم يحدد وضعه النظري «رغم استمرار البحث الذي وبفضله تجدد الأدب كمعطى تاريخي، أو اجتماعي، أو كعلاقة في جملة علاقات اجتماعية؛ لكن مادية المقاربة، لا تدفع بمفهوم التحديد إلى حدوده المادية»[2] والسبب يعود وفق نظرة فيصل دراج، إلى أن المقاربة العملية لعلاقة الأدب بالأيديولوجيا، تستلزم، وتتطلب نظرية علمية في الأيديولوجيا - ذاتها - ولما كانت هذه النظرية الحاضرة، الغائبة، ما زالت تنوس بين الوضوح والضباب، كان لا بد أن تعكس وضعها النظري على الوضع النظري للأدب في حقل الماركسية التي استطاعت تحقيق الربط بين الإنتاج الأدبي والأيديولوجيا - على نقيض المثالية - وبالتالي العلاقات الإجتماعية، ومن خلال ذلك حددت الفضاء الذي يتموضع فيه الأدب.

إلاّ أنها لم تستطع التخلص من التناقضات الكامنة في النزعة الميكانيكية للمادية في شكلها الاقتصادي(*)، والإرادوي(**).

---

(1) عمار بلحسن «الأدب والأيديولوجيا» المكتبة الشعبية. م. و. ك. ط I. 1984. ص(92).

(2) د. فيصل دراج «دلالات العلاقة الروائية» ص (125).

(*) تنطلق الإقتصادوية في الأدب من ديالكتيك البنيان التحتي للبنيان الفوقي. بعد أن تلغي هذه الديالكتيك، وتجعل من البنيان الثاني مجرد انعكاس باهت وميكانيكي للبنيان الأول، وعندما تصل إلى الأدب كشكل أيديولوجي ترجع هذا الشكل ميكانيكياً إلى الأيديولوجيا العامة.

(**) تنطلق من الوعي الحقيقي الممكن للكلية الاجتماعية، لتصل إلى الوعي الحقيقي الممكن، للإنتاج الأدبي.

ولما كانت الاقتصادوية تحل الأيديولوجي في الاقتصادي، فإنها بالضرورة تحل الأدبي في الاقتصادي وتقترب بالتالي من إلغاء حدود الأدب والفن»[1] وهذا الإستنتاج بسذاجته المتكئة على الاستناد إلى عالم خارج عالم الأدبي، يؤدي إلى نتيجتين: الأولى ترتبط بطبيعة العمل الأدبي التي يحددها انتماء هذا الشكل إلى الأيديولوجيا (طبيعة الأيديولوجيا)، أما الثانية فترتبط بآثاره الأيديولوجية ودوره في عملية الصراع الطبقي على المستوى الأيديولوجي؛ بذلك تلغى في كلتا الحالتين ولا ننظر إلى خصوصية العمل الأدبي كشكل أيديولوجي متمايز، كأيديولوجيا أدبية، تعتمد على/ وتتمايز عن الأيديولوجيا العامة[2].

وسبب هذا الإلغاء، والخلط بين النمطين للأيديولوجيا (العامة والفنية)، مرده كون الإقتصادوية، تنطلق من كون العلاقة بين أيديولوجيا النص، وأيديولوجيا الأديب، واحدة بالرغم من الفارق الشاسع بين أيديولوجيا الأديب - التي هي موقفه ورؤيته إلى واقعه الاجتماعي من خلال الصراعات الأيديولوجية وأيديولوجيا النص، بينما الأيديولوجيا عندما تدخل النص الأدبي تنكسر وتتقلب ضد نفسها.

والاقتصادوية لا تقع في هذا الخلط - فقط - بل تلغي تماماً العلاقة التناقضية في جسم الأيديولوجية الأدبية، وتعتبر الأيديولوجيا «وحدة متجانسة ساكنة»[3] وهي بذلك تؤكد: «تماثل الأيديولوجية الأدبية في سكونها وتجانسها الأيديولوجية العامة ذاتها»[4].

قد يصبح هذا الاعتقاد إذا ما تجاوزنا اعتبار الأيديولوجيا دلالة أو تعبيراً، تأكيداً لدورها المعرفي على حد رأي «لوي آلتوسير»، لكن هذا الإعتبار لا يلغي أبداً الجانب التوهيمي فيها «بمعنى أن الجانب التوهيمي يبقى رغم كل شيء غالباً»[5].

---

(1) و (2) و (3) و (4) و (5) د. فيصل دراج «دلالات العلاقة الروائية» ص (126).

وهذا ما جعل «فيصل دراج» يؤكد «أن سمة الأيديولوجيا الأدبية في تميزها وتمايزها عن الأيديولوجيا العامة تأتي من كونها موضوعاً لالتقاء مجموعة من التناقضات [الصراعات] تبحث عن حل تخيلي في العمل الأدبي»[1].

إذن فالاقتصادوية لا تقترب من إلغاء الأدب فحسب، بل تقترب أيضاً من إلغاء أية دراسة علمية لخصوصية العمل الأدبي، ومن ثم ليبتعد عن الفهم العلمي الذي يكشف علاقاته المعقدة والمتناقضة مع الأيديولوجيا ومن ثم مع الطبقات وصراعاتها، والتاريخ والمجتمع؛ وبالتالي فالعملية الأدبية، ما هي إلاّ انعكاس لانعكاس هو الأيديولوجيا. وإذا كان هذا هو الطرح الذي اعتمدته الاقتصادوية، والذي يرتكز على العلاقة بين البنية التحتية، والبنية الفوقية، وهي كما يتضح، علاقة انعكاس باهت غير فاعل وآلي، والأدب - بعد ذلك - ومن خلال هذا المنظور شكل أيديولوجي لا غير.

فإن الإرادوية لا تبتعد عما سبق، إلاّ أنها تختلف عنها في الطرح، فهي ترى الأدب بوصفه كلية تعبيرية شفافة، تبدأ من الحقيقة وتنتهي إليها، دون أن تعرف التناقض، لا في بنيتها الداخلية، ولا في آثارها الأيديولوجية، فالكاتب هو سيد النص، هو الذات التي تسيطر على موضوعها، ولا تخضع في عملية ممارسة الكتابة لأية شروط خارجية، اجتماعية أو أيديولوجية أو بعبارة أخرى فإن الذات المبدعة تستقل استقلالاً غير مشروط عن الأيديولوجية، والعلاقات الاجتماعية وغيرها من المؤثرات الخارجة عن الذات.

وبهذا فالإرادوية «تدعو إلى أدب حقيقي واع تنتجه ذات واعية لتسلمه فيما بعد إلى قارىء واع بدوره (البروليتاريا)»[2]. والإرادوية برؤيتها هذه تتحرك وفق وجهة نظر أيديولوجية «دون أن تعرف الأسباب التي تحركها، فتظل رهينة للتصور المثالي التقليدي المدافع عن الأنا المبدعة، فتبقى رهينة

---

(1) المصدر السابق نفسه. (ص126).
(2) د. فيصل دراج «دلالات العلاقة الروائية» ص (126).

الماضي على الرغم من أنها تدعو لثقافة بروليتارية تحاول أن تجعل حداً مع الماضي»[1].

هكذا تتمحور النظرية الماركسية حول النزعات الاقتصادوية والإرادوية ويتقيد معها الأدب في علاقته بالأيديولوجيا على مستوى واحد، وهو مستوى الشكل، حيث تعتبر «الأدب شكلاً أيديولوجياً، وتكون الأيديولوجيا هي البنية الفوقية للنسق الفكري، وللوعي الاجتماعي، تلك البنية التي تعبر عن علاقات اجتماعية محددة، وهنا يكون الأدب شكلاً تابعاً لوجود سابق، هو وجود الأيديولوجيات»[2].

ولكن الأدب كذلك؛ شكل من أشكال الايديولوجيا وخطاب خصوصي لها فهو إذن من إنتاجها، إلاّ أننا نرى ومن خلال ما سبق أن الأدب كفن وكعلائق فنية موضوعية، مغيب تغييباً كلياً، فكيف تكون إذن هذه العلاقة متكافئة وهي لا تقوم على المقاربة بين شكلين قائمين يتداخلان، ويتبادلان التأثير والتأثر، فيكون للواحد أثره في الآخر شكلاً ومضموناً، فالأدب رقعة فنية «يحل فيها الخيال الأدبي جملة من المتناقضات الاجتماعية المادية والروحية والتي لا نجد لها حلاً في الأيديولوجيا العامة، أو أنه الفضاء الصراعي الذي تأخذ فيه عدة عناصر غير متجانسة شكلاً معيناً: شكلاً يخص التناقضات على الرغم من أنها قائمة فيه. يبدأ العمل الأدبي من متناقضات الواقع ثم يعيد تنضيد هذه التناقضات في سيرورته الأدبية، من حيث هو ممارسة متميزة ذات استقلال نسبي، ينقل وضع التناقض من مكان إلى آخر، وهي في انتقالها وبواسطته تجد حلها التخيلي. إن عملية الانتقال وإنتاج الحل التخيلي لا تتحدد بإرادة الكاتب بل بآلية الكتابة أو بالضرورة الداخلية التي تحكم السيرورة الأدبية»[3] وبالتالي لا يمكن بأي حال من الأحوال الإعتماد

---

(1) المرجع نفسه، ص (127).

(2) L. Goldman; pour une sociologie du roman, Gallimard page 22, 23.

(3) د. فيصل دراج «دلالات العلاقة الروائية». ص (131).

في دراسة الأدب ـ فقط ـ على ثنائية البناء التحتي، والبناء الفوقي، بل يتحتم علينا الإحاطة بمجموع المتناقضات التي يحددها الأثر المتبادل بين كل المستويات في تشكيلة اجتماعية اقتصادية، ثقافية في فترة تاريخية معينة، مرتبطة بشكل معين من الصراع الطبقي القائم داخل كل التركيبة المجتمعية، لأن فهم الظاهرة الأدبية لا يتم إلاّ بعد ربطها بزمانها، الأمر الذي يفرض ضرورة:

أ ـ معرفة التشكيلة الاجتماعية الاقتصادية القائمة، وجملة العلاقات الاجتماعية المرتبطة بها.

ب ـ معرفة خصوصية كل مستوى من مستويات هذه التشكيلة في زمانه الماضي وفي زمانه الحاضر وشكل العلاقة بين الزمانين.

جـ ـ معرفة الأنماط المختلفة التي حددت تطور هذه المستويات في التاريخ وشكل اختفائها وظهورها: الحياة الاقتصادية، العلاقات الاجتماعية، الدولة والحياة المؤسساتية، أشكال الوعي الاجتماعي، شكل الإنتاج الأدبي والفني وعلاقته باللغة.

د ـ شكل علاقة التحديد والإستقلال الذاتي في كل مستويات الحياة الاجتماعية في أطوارها المختلفة[1].

وفي هذه الحال فقط ننطلق من السؤال الأدبي لنصل إلى الأيديولوجيا والتاريخ، والتشكيلات الاجتماعية، الاقتصادية، وننطلق من الأدب لنصل إلى التشكيلات الأدبية[2]. فالنتاج الأدبي ـ إذن ـ لا يدرس كما يؤكده رينيه بالبيار[3] من وجهة نظر واحدة، الظاهرة والزائفة، بل يدرس من وجهة نظر تعدده المادي. فالإنتاج الأدبي واقع مادي يتحدد بالمجموع التاريخي

---

(1) و (2) د. فيصل دراج «دلالات العلاقة الروائية» ص (130).

(3) Renée Balibar; Les français fictifs, Hachette. 1974.

للممارسة الاجتماعية[1] كما «يدرس في كل مستوياته كأثر معقد، لكل تناقضات زمانه. وهذا يعني أن العمل الأدبي ليس مضموناً أيديولوجياً له لباس أدبي أو بناء معيناً للأيديولوجيا العامة أو نسقاً أيديولوجياً يعيد بناءها»[2]، فالأدب في واقع الأمر - كما تحلله جل الدراسات الأدبية والنقدية خارج النظرية الماركسية، بل حتى عند مجموعة من المنظرين المعاصرين في نطاق هذه النظرية - لا يعيد إنتاج الأيديولوجيات، كما تؤكده النظرية السابقة، ولا هو شكل من أشكالها أو خطاب خصوصي لها؛ بقدر ما يقوم بتحويلها، كما يزيحها من مقام إلى مقام آخر، ومن شكل إلى شكل آخر، بالاعتماد على أدواته الخاصة الكامنة فيه؛ أدواته الفنية، أو لنقل أن التحويل الفني القائم على أدوات فنية، يقوم بحجب الأيديولوجيا ونقلها من ظاهر مفتوح إلى شكل مضمر يسمى الأيديولوجيا الفنية، التي هي لحظات قائمة بين الأيديولوجيا العامة والمعرفة العلمية بالمعنى الدقيق.

فالأدب في النهاية نتاج معقد لتناقضات التاريخ والمرحلة التي أنتج فيها؛ لأن «الأدب والتاريخ والزمن والعلاقات الاجتماعية تشكل جميعاً وحدة متناقضة وديناميكية معقدة، ذلك بأن علاقة الأدب الموضوعية بالأيديولوجيا تظهر في كونه خطاباً أنتج تحت تأثيرها، وفي كونه هو الآخر ينتج آثاراً أيديولوجية؛ لذا فالأيديولوجية العامة تبدو مضمرة ومخفية في النص الذي تكشف عنها القراءة وتكشف من ثم أيديولوجيا النص الصريحة[3]. إذا اعتبرنا «الحقل الجمالي وسطاً أيديولوجياً فعالاً بصورة متميزة يعود إلى مجموعة من الأسباب: إن الحقل الجمالي تصويري ومباشر، وفوري ومقتصد، يعمل على الأعماق الغريزية والعاطفية، ولكنه يلعب أيضاً على السطوح الفعلية للإدراك

---

(1) د. فيصل دراج «دلالات العلاقة الروائية» ص (130).

(2) المرجع نفسه ص (131).

(3) تيري إيجلتون «النقد والأيديولوجيا» ت. فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات. ط I، 1992، ص (14).

ضافراً نفسه مع مادة التجربة التلقائية ومع جذور اللغة وإيماءاتها، وبسبب هذه الطاقات التي يمتلكها فإنه قادر على جعل نفسه طبيعياً، وتقديم نفسه بوصفه بريئاً أيديولوجياً، بطرق لا تتوفر بسهولة للحقول السياسية والتشريعية والأيديولوجية»[1].

فالعملية الأدبية، بل الإبداعية ـ إذا ـ تقوم بعملية ترجمة جديدة لتلك الكتلة الأولية (التاريخ ـ الواقع ـ الفكر العام) التي ينحت منها المبدع إبداعه؛ «فهي عملية تحويل للغة وتشكيلها، أي نقلها من وضع المادة الدالة إلى وضع تنظم فيه من جديد داخل نص أدبي ينتج شكلاً جديداً من الدلالات»[2] وحين تقوم بذلك فهي تعيد تنظيم الأيديولوجيا ووضعها في شكلها الصحيح، ولا تعيد إنتاجها كما تذهب إليه النظريات السابقة.

وفي الوقت نفسه، فهي تتعامل مع التاريخ «تعاملاً تخيلياً، وتعالج المعطيات التاريخية استناداً إلى قوانين إنتاج النص؛ وهكذا فإننا إذا قرأنا التاريخ الواقعي قراءة غير تحليلية نكون قد قرأنا في هذه الحالة خطاباً تاريخياً لا خطاباً أدبياً»[3] فالتاريخ يدخل النص كغيره من العوامل المساعدة على إنتاجه وبالتالي فهو يفقد صفته الواقعية وكينونته الموضوعية، فهو حاضر في النص ولكن بصورة مقنعة: «إن النص الأدبي لا يتخذ التاريخ هدفاً مباشراً له لأنه لا يحيل إلى أوضاع بعينها ومن ثم فهو يحيل بصورة غير مباشرة إلى التاريخ»[4].

فالنص بهذا نسيج من المعاني والإدراكات الواقعية والإستجابات الجمالية الملازمة له في إنتاجه التخيلي لذلك الواقع الذي يتناوله بالتحليل والوصف، وهذه العملية في حد ذاتها يعيدها النقاد الماركسيون

---

(1) المرجع نفسه. ص (15).
(2) عمار بلحسن «الأدب والأيديولوجيا» ص (169).
(3) تيري إيجلتون «النقد والأيديولوجيا» ص (16).
(4) المرجع نفسه، ص (16 ـ 17).

المعاصرون(*) إلى كونها هي الأيديولوجيا بعينها لكنهم في الوقت نفسه لا يعترفون بإنتاجية النص للأيديولوجيا، مبررين ذلك باعتماد العملية الإبداعية على التخييل، المصطلح الذي يمكن إطلاقه على أكثر أشكال الأيديولوجية أي الفن. فالمادة واللغة التي يعالجها الأدبي ويغيرها مادة محملة ومعبأة بالمعنى والتاريخ وفي صراع النص أو جدله مع النصوص التصويرية والخطابات اللاتصويرية(**)، الفلسفية والتاريخية، ينتج النص أيديولوجيته الأدبية على حد تعبير بيار ماشيريه، ويقوم بعرضها وإخراجها ككون متناقض، يمثل الواقع والتاريخ في تناقضاته، وصراعاته. ذلك أن النص الأدبي في تباعده وشغبه، ونقده للأيديولوجيات كما يقول «ث. أدورنو»، يبني محتوى الحقيقة، ويتجسد كرؤية للعالم - كلية منسجمة - بمفهوم «ل. جولدمان»، أو حوارية متناقضة ومتعددة الأصوات والإحالات، بمفهوم «باختين» و «زيما».

فالأيديولوجي يسعى لكي يستوعب الأدبي ويلحقه، بينما الأدبي بكونه رمزي نقدي، فهو مقاوم للإندماج في آليات الإلحاق والهيمنة[1]. بينما يربط «جولدمان» المؤلفات الأدبية كبنيات دالة على مساري الشرح والتفسير، ببنيات ذهنية أو أنساق فلسفية ممكنة، وبالتالي بمجموعات اجتماعية، بحيث أنها تنتج نسقاً فلسفياً، أو رؤية للعالم موحدة ومنسجمة، تبدو كوعي ممكن

(*) وهُم من يمكن أن نطلق عليهم تلامذة ماركس، أو الفكر الماركسي: «الوسيان غولدمان»، «لوي آلتوسير» وتلميذه «بيار ماشيري»، «تيري إيجلتون»، هذا الأخير الذي استطاع من خلال دراسته لأعمال «جورج إليوت» «ماتيو أرنولد» «ت، س إليوت» «تشارلز ديكنز» «د هـ لورانس» «كونراد»؛ أن يقدم نظرة دقيقة حول علاقة الأيديولوجيا والشكل الأدبي.

(**) إستفدنا في هذه المقاربة من مقال لـ: عمار بلحسن في مجلة الفكر العربي المعاصر جوان 1990.

(1) Marc Jiminez; Adorno, art idéologie et theorie de l'art. 10.18/e.f.r Paris 1983, p. 283, 297.

لمجموعة اجتماعية ومواقعها من التاريخ، الواقع والتجربة[1]. بينما يرى تلميذه «بيير ماشيري» أن الأدب يعرض أيديولوجيات محددة ويخرجها بهدف تعريتها ونسيان أطرافها وبسط مفرداتها ومقولاتها ومساءلة ضرورتها وجوابها وتسمية نقاشها. فالنص يظهر رغماً عنه، ورغم نيات الكاتب، التناقضات الأيديولوجية التي يستحيل تسويتها في الواقع الاجتماعي، فهو لا يمثل الأيديولوجيا، بل يعرضها، مبيناً تناقضاتها ونعراتها؛ «النص ليس تعبيراً عن أيديولوجيا، أي إقامتها وبنائها بالكلمات، بقدر ما هو عرض أو إخراج لها، يعمل على إظهار تاريخيتها واحتماليتها، ويلغي سمتها الطبيعية»[2].

فمن العلاقات السابقة يجد النص شكله كبنية فنية جمالية تاريخية واقعية، فهو «لا يفكك الأيديولوجيا لكي يعيد تشكيلها حسب شروطه النسبية المستقلة الخاصة به، ولكن يعالجها ويعيد صياغتها في الإنتاج الجمالي في الوقت نفسه الذي يعمل فيه على تفكيك نفسه بتأثير الأيديولوجيا عليه، وبهذه الطريقة يشوش النص نظام الأيديولوجيا لكي ينتج نظاماً داخلياً قد يتسبب في حدوث تشوش جديد وطازج للنظام في النص وفي الأيديولوجيا وبالتالي فإن بنية النص هي نتاج هذه العملية وليست انعكاساً للظروف الأيديولوجية المحيطة»[3]. فالنص الأدبي يعيد توضيح العلاقة، بل تسليط الضوء على علاقة الأيديولوجيا، بالتاريخي والواقعي، وهو بذلك يقرب المسافة بينها بأكثر كثافة وسرعة مما يقوم به العلم.

هكذا فالأديب وهو يقوم بعملية الكتابة يجد نفسه بين مجموعة عوامل تتحكم في عمليته الإبداعية: تجربته الحياتية بأبعادها النفسية والأيديولوجية

---

(1) L. Goldman; marxisme et sciences humainnes; ideés Gallimard paris 1970 p: 57 - 59.

(2) P. Macherey; pour une théorie de la production littéraire, Maspiro, Paris 1966.

(3) تيري إيجلتون «النقد والأيديولوجيا» ص (16).

والإجتماعية، ومجمل الصراعات الفكرية القائمة بمجتمعه (الصراعات الأيديولوجية) وعصره، وفي هذه الحالة فالأديب لا يلعب دور المبدع المطلق، كما أنه لا يلعب في الوقت ذاته دور حامل عارض تتجلى فيه ومن خلاله قوة إلهام مبهمة لفترة تاريخية، ولصيغة إجتماعية معينة، ولكنه، عامل مادي قائم في مكان وسيط، وفي شروط لم يخلقها هو ولا يستطيع السيطرة عليها، وهو في هذه الشروط يقوم بإعادة تجربته ووعيه بالواقع من خلال أيديولوجيته، في شكل متميز يسمى العمل الأدبي[1]. لكن النص الأدبي في نهاية المطاف لا يكشف عن كل تلك العلائق، بل إنه يصمت عنها ويخفيها، وبالتالي فإن الوصول إلى مثل هذه العلائق يتطلب منا التخلص مسبقاً من الإنتماء الأيديولوجي والوقوف خارج فضاء النص.

وهكذا تبقى العلاقة بين الأدب والأيديولوجيا علاقة غامضة، ليست أحادية الإتجاه، وتتحدد وفق مفهوم الأدب نفسه، فالذين يرون الأدب إبداعاً مطلقاً لا يتحدد إلاّ بصاحبه، وهو خارج التاريخ والعلاقات الاجتماعية وسيرورتها ينفون أي علاقة بين الأدب والأيديولوجيا، وكل ما شابه ذلك، يظل شيئاً طبيعياً يدخل في نطاق توظيف الأديب بميكانزمات متعددة قصد البناء الأدبي، ويظل الأدب ذلك الشيء المبدع الذي ينطلق من الذات ويعود إليها.

أما الذين ينطلقون من كون الأدب لا يخرج عن كونه نشاطاً اجتماعياً ينطلقون من حقائق ينشرها الواقع اليومي على بساط المناقشة بكل تناقضاتها ليعيد (الأدب) إنتاجها مرة ثانية بعيداً عن تناقضات الذات والموضوع، فهم يؤكدون علاقة الأدب بالأيديولوجيا، منطلقين من كون الأديب وهو يعيد رسم حدود تلك الصراعات ومناقشتها، ينتج أيديولوجيا (آثاراً أيديولوجية) لأنه ومهما ادعى الإستقلالية فهو ينتج ذلك تحت تأثيرها. فالأيديولوجيا العامة عند

(1) د. فيصل دراج «دلالات العلاقة الروائية» ص (132).

هؤلاء مضمرة ومخفية في النص مهما حاول المبدع إخفاء ذلك، فالقراءة تكشفه وتعري أيديولوجيته.

وكما هو واضح فإن كلا الرأيين يتطرف في إشكالية العلاقة بين الأدب والأيديولوجيا؛ فإما أن نعزل الأدب عن الحياة وحركية المجتمع تماماً ونجعل توترات الذات وانفعالاتها الداخلية، وحدها هي العامل والمحفز لإنتاج الأدب، وإما أن نجعله ثابتاً مشلولاً غير فاعل، كينونته مرهونة بسيرورة غيره، وبذلك تصبح الذات المبدعة وسيلة Instrument تتحرك وفق دافع خارجي ملحق Alternatif بها لا تتحرك وفق إرادته.

وهذا ما اقتضى وجود رأي ثالث يحاول الجمع بين الرأيين، بحكم أن كلا الرأيين السابقين يحمل شيئاً ما له علاقة بحقيقة تلك العلاقة؛ فالرأي الثالث يرى أن الأدب من إبداع ذات واعية، الشيء الذي يحتم عليها أن تستوعب، وتكيف الذاتي بالموضوعي، وبالتالي تصبح تلك الذات المبدعة لا تلعب «دور المبدع المطلق كما أنها لا تلعب في الوقت ذاته دور حامل عارض، تتجلى فيه ومن خلاله قوة إلهام مبهمة لفترة تاريخية أو لطبقة اجتماعية، لكنه عامل مادي قائم في مكان وسيط، في شروط لم يخلقها المبدع ولا يستطيع السيطرة عليها، وفي هذه الشروط يقوم بإعادة تجربته وأيديولوجيته في شكل متميز يسمى العمل الأدبي»[1].

وفي كل الأحوال ومهما تعددت الآراء، وتراوحت بين القبول والرفض والوسطية - وهي بذلك ليست بريئة - فإن الأيديولوجيا في علاقتها مع كل ما يصدر عن الفكر البشري تظل مثبتة بغض النظر عن كل شيء آخر، لأن هذا الفكر هو منتج الأيديولوجيا في الأول والأخير وهي وسيلة للتطور والإستمرار، وبالتالي فعلاقة الأدب بالأيديولوجيا هي علاقة مكونات كل

(1) د. فيصل دراج «الأيديولوجيا والأدب» مجلة الطريق اللبنانية عدد: V أكتوبر 1986. ص (55).

منهما، وعلاقة غاية وهدف وعلاقة وسيلة الأداء (اللغة) وقبل هذا وذاك، الإنسان المبدع الحامل التلقائي للأيديولوجيا التي توجه تصرفاته وتظهر في كل ما يند عنه؛ «فإذا كانت الأيديولوجيا جزءاً من النص الأدبي وكان أحد مكونات الأيديولوجيا فإن العلاقة بينهما علاقة تبادلية في التأثير والتأثر»[1] وتبقى قضية تجسيد ذلك في الإشكالية المطروحة للدراسة والتداول. ما دامت الأيديولوجيا ليست مجرد انعكاس بسيط لأفكار المؤلف، ولا يمكن أن تكون كذلك مهما تعددت رؤى النقاد والدارسين والمتتبعين، فيبقى علينا ـ إذن ـ أن نحلل العلاقة الدقيقة التي تربط هذا بذاك. وهذا يعني أن نحدد بالضبط علاقة الفكري بالفني، وعلاقة المتبادل بينهما في صياغة العملية الإبداعية.

---

(1) د. فادية لمليح حلواني «الرواية والأيديولوجيا» الآمال للطباعة والنشر، دمشق، ط I، 1998: ص (28).

4 – علاقة الرواية بالأيديولوجيا

إذا ما بحثنا عن العلاقة بين الرواية والأيديولوجيا، وجدنا أن الرواية «ارتبطت بالأيديولوجيا، لأنها من أوائل جنس الفنون الأدبية التي طبقت عليها مفاهيم الأيديولوجيا واتخذت وسيلة لنشرها وإيضاحها، وظلت كذلك في رحلتها الزمانية والمكانية، من الغرب إلى العالم، ومن نشوء الرواية إلى اليوم»[1].

هذا إذا انطلقنا من كون الأيديولوجيا تشكل جزءاً من النص الأدبي، وكون الأدب يدخل إليها كأحد مكوناتها، أي العلاقة بينهما علاقة تبادلية في التأثير والتأثر. ومن هنا كان في الرواية أشد ظهوراً لكون طبيعة هذا الجنس الأدبي واتساعه يتيح للأديب حرية التعبير والنقد والمناقشة، فحوامل الأيديولوجيا في الرواية أكثر منها في أي جنس أدبي آخر؛ فالزمان، المكان، والحبكة، والشخصيات، والحوار والسرد والإستبطان والإسقاط والرمز، كلها حوامل للأيديولوجيا ومطهر لها، يمكن من خلالها أن يبدي الروائي ما يريد وأن يخفي ما يريد، وهو في الغالب لا يقدر على الإخفاء طويلاً»[2].

ليست الحوامل وحدها هي التي تبرر علاقة الرواية بالأيديولوجيا، فعلاقة المبدع ذاته بنصه تعتبر واحدة من هذه الحوامل المنشئة لتلك العلاقة؛ فالأديب المبدع لا يكتب نصه وهو خال من أي توجه أيديولوجي، فهو ليس بريئاً تمام البراءة لأن توجهه يشكل جزءاً من شخصيته وثقافته وفكره وأدواته اللغوية، ومضمون النص مستمد من بيئة الروائي ومحيطه، على اتساع هذا

---

(1) و (2) د. فادية لمليح حلواني «الرواية والأيديولوجيا» ص (28).

المحيط وضيقه، وهذه البيئة تسيطر عليها أيديولوجيا محددة، ونقيضاتها، ولا توجد أي بيئة خالية من الأيديولوجيا تماماً.

كما أن لشكل الجنس الأدبي (الرواية) أيضاً علاقة وطيدة بالأيديولوجيا، إذ يمثل أيديولوجيا الإتجاه الفني الذي ينتمي إليه، «فهناك علاقة احتجاج قائمة بين النص ككل وبين محتوى النص؛ النص ككل هو من صياغة المبدع أما محتوياته فهي عناصر مستمدة من الحقل الاجتماعي الأيديولوجي»[1]. أليست الرواية «هي النوع الأدبي النموذجي للمجتمع البورجوازي... إذن فتناقضات المجتمع الرأسمالي هي التي تقدم المفتاح لفهم الرواية، من حيث أنها نوع أدبي قائم بذاته»[2] وما دام أي مجتمع مهما كان نصيبه من التقدم والتحضر لا يخلو من تلك الصراعات الأيديولوجية التي تصل إلى حد التصادم وبخاصة المجتمعات المتخلفة فكرياً وثقافياً، والتي كانت ترزح تحت نير الإستعمار، فإن دخولها النص يصبح معللاً سلفاً بهذا الواقع أو ذاك، من لدن الأديب والقارىء معاً.

ولأن الرواية ليست تجسيداً للواقع فحسب ولكنها فوق ذلك موقف من هذا الواقع، وهذا الموقف لا يمكن أن يتشكل إلاّ بإعادة إنتاج هذا الصراع الواقعي والأيديولوجي في النص، «فالرواية نسق من العلاقات، والنسق لا يتأسس في ذاته إلاّ من خلال التناقضات»[3] فمن هنا تتكون المادة الأساسية للرواية وتتشكل، «فالمادة الأساسية لخلق تناقضات الرواية هي الأفكار الأيديولوجية الجاهزة سلفاً في الواقع، وهي تدخل إلى الرواية في وضعين مختلفين: إما أن تكون كل أيديولوجية على قدم المساواة مع غيرها وكأنها موجودة في حقل اختبار لمعرفة صلابتها وقوتها في مواجهة الأسئلة التي توجه

---

(1) د. حسام الخطيب «سبيل المؤثرات الأجنبية في الرواية العربية السورية» ط II، دمشق 1992. ص (93).

(2) جورج لوكاتش «الرواية كملحمة بورجوازية» ت. جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت 1978. ص (9).

(3) د. حميد لحميداني «النقد الروائي والأيديولوجيا» ص (42).

إليها من طرف الموقع الآخر، وإما أن يتم إخضاع بعضها للبعض بوسائل فنية تمويهية تلهي القارىء عن معرفة ما يجري من تواطؤ ضد ملكاته الإدراكية. في الحالة الأولى تكون الرواية ذات طابع ديالوجي، وفي الحالة الثانية تكون الرواية ذات طابع مونولوجي ومظهر ديالوجي»[1].

فالعلاقة إذن قائمة بين النص الروائي والأيديولوجيا، وهي علاقة وثيقة متبادلة، اقتضتها طبيعة الأيديولوجيا الشاملة، وطبيعة الأدب الخاصة، والذي يفقد مسوغات وجوده إذا فك ارتباطه بالأيديولوجيا كما تؤكده «فادية لمليح»[2].

ومن هنا نجد أن جل الدراسات تذهب إلى التأكيد على أن الرواية لا تعكس أيديولوجيات الواقع، ولكنها على الأصح تندرج هي نفسها في الحقل الأيديولوجي لكونها مغامرة فكرية، ووعي الأديب المبدع لها، وللصراع الإنساني؛ ومهما كان هذا الوعي متمكناً من الناحية التاريخية والفكرية والاجتماعية، فإنه لا يتسنى له أن يتشكل في ظل براءة تامة عن المؤثرات الخارجية بكل أشكالها. ومن هنا نجد الرواية تقوم في هذه الحالة بمهمة مزدوجة توظف الأيديولوجيات من ناحية وتقتحم عالم الصراع الأيديولوجي أو البحث المعرفي من ناحية أخرى[3].

إلاّ أننا لا نستطيع تحديد هذه الإشكالية بشيء من الدقة والوضوح إلاّ بتحديد العلاقة من حيث المبدأ، وهي تتجلى في شقين: الأيديولوجيا في الرواية، والرواية كأيديولوجيا.

أ ـ الأيديولوجيا في الرواية:

ونقصد بذلك محتوى النص أي تعدد الأيديولوجيات التي يلتقطها وعي

---

(1) المرجع نفسه ص (43).
(2) د. فادية لمليح حلواني «الرواية والأيديولوجيا» ص (35).
(3) د. حميد لحميداني «النقد الروائي والأيديولوجيا» ص (43) وما بعدها.

الأديب المبدع ويدخلها في شكل تصادمي فيما بينها وهي بذلك تشكل محتوى النص الذي يكشف في النهاية عن وعي الأديب بواقعه الإجتماعي، «فمن داخل ذلك التناقض بين الأيديولوجيات ينبثق التعبير الذي يعمل على تفجير هذا التناقض وتوليد المعنى»[1].

فالأيديولوجيا في الرواية تتضح من خلال المعنى السابق، على أنها المكون لمحتوى النتاج الروائي كما يحدد ذلك بيار ماشيري ويقصد بالأيديولوجيا هنا تلك التي تشتغل بالحقل السياسي؛ أي تلك التي تتجلى من موقف الأبطال وشخوص الرواية كل وفق انتمائه الفكري ورؤيته للواقع؛ ودخولها في حالة تصادم، وبذلك تلعب هذه الأيديولوجيات دوراً تشخيصياً ذا طبيعة جمالية من أجل توليد تصور شمولي وكلي، الذي هو في نهاية المطاف تصور الكاتب المبدع ورؤيته[2]، على أساس أنه هو الذي يقف وراء شخوصه يخطط مواقفهم ويوجهها ويؤطر رؤاهم بما يخدم رؤاه ومواقفه هو، إنطلاقاً من كون أن «الموقف في العمل الأدبي - الذي يسمى أحياناً بالمضمون أو المعنى أو الغاية أو المحتوى - لا بد له أن يدور في إطار أيديولوجيا محددة يعيها الكاتب أو يصدر عنها صدوراً طبيعياً»[3] ويتحول النص من عملية إبداعية فنية، إلى حامل لأيديولوجيا الأديب، ووعاء لفكره، أي خطابه الأيديولوجي. وتصبح الأيديولوجيا في الرواية بهذا المعنى وسيلة لصياغة عالم المبدع الخاص به، وهذا ما يحدده حميد لحميداني بقوله «أن كتاب الرواية غالباً ما يقومون بعرض هذه الأيديولوجيات والمواجهة بينها من أجل أن يقولوا ضمنياً شيئاً آخر ربما يكون مخالفاً لمجموع تلك الأيديولوجيات نفسها»[4] فتتحدد في هذا السياق أيديولوجيا الرواية.

---

(1) Pierre Macherey: pour une théorie de la production littéraire, p. 150.

(2) د. حميد لحميداني «النقد الروائي والأيديولوجيا» ص (35).

(3) ندوة مجلة فصول، ٧، ع، 4، ص (23).

(4) د. حميد لحميداني «النقد الروائي والأيديولوجيا» ص (33).

وانطلاقاً من هذا الفهم تصبح الأيديولوجيا عنصراً جمالياً «تدخل الرواية باعتبارها مكوناً جمالياً لأنها هي التي تتحول في يد الكاتب إلى وسيلة لصياغة عالمه الخاص، وهذا ما نقصد بالمستوى الأول لوجود الأيديولوجيا في الرواية»[1]. ويفسر باختين وجود الأيديولوجيا في الرواية باعتبار هذه الأخيرة نظام من الدلائل، لكون الروائي في نظره لا يتكلم لغة واحدة، كما أن أسلوبه ليس هو لغة الرواية ذاتها، لأن الرواية في الواقع متعددة الأساليب، فكل شخصية وكل هيئة تمثل في الرواية لها صوتها الخاص وموقفها الخاص ولغتها الخاصة، وأخيراً أيديولوجيتها الخاصة[2]. وهذه الأيديولوجيا هي تلك المواقف والرؤى والأفكار التي تعج بها الرواية، بل هي تلك الطريقة الخاصة التي وظفت بها، وما ينجم عن كل ذلك من اختلافات في المواقف تؤدي إلى الصدام في نهاية المطاف.

ب ـ الرواية كأيديولوجيا:

ولعل الحديث عن هذه القضية يجرنا مباشرة إلى الحديث عن نتائج أو حاصل تلك المصادمات الأيديولوجية التي يخلقها الأديب في نصه الروائي ـ كما سبقت الإشارة إلى ذلك ـ ذلك الصراع الذي يتجلى في النص الروائي من جراء عدم الإنسجام الذاتي للنص (النسق)، فعندما ينتهي الصراع بين الأيديولوجيات في الرواية تبدأ معالم أيديولوجية الرواية تتجلى للعيان، والرواية كأيديولوجية تعني مباشرة موقف الكاتب بالتحديد مباشرة، وليس موقف الأبطال كل منهم على حدة.

والحديث عن أيديولوجية الرواية لا يمكن بلورته أو تحديده إلاّ بعد الغوص في طبيعة الصراع وتحليلها والإمساك بتوجهاتها المختلفة المساهمة في تشكيل البنية العامة للنص الروائي بكل توجهاته الفكرية، وكذا نتائج هذه

---

(1) المرجع نفسه. ص (33).
(2) د. حميد لحميداني. «النقد الروائي والأيديولوجيا» ص (35).

الصراعات، لأن تحديد نتائجها يقتضي - بالضرورة - تحديد موقف الكاتب منها، الشيء الذي يبرز موقفه النهائي من مواقف أبطاله، أي النماذج الأفقية المحددة للنموذج العمودي للنص، وقد سبقت الإشارة إلى ذلك بالتفصيل فيما سبق عند الحديث عن دور الأيديولوجيا في الرواية حيث تلعب «دوراً تشخيصياً ذا طبيعة جمالية من أجل توليد تصور شمولي وكلي هو تصور الكاتب»[1]. وهذه الفكرة يقول حميد لحميدان تختلف بعض الإختلاف مع آراء باختين؛ لأنه يميل إلى حصر وجود الأيديولوجيا داخل الرواية، في المستوى الأول، إعتقاداً منه بحيادية الأديب.

---

(1) المرجع السابق نفسه. ص(35).

الباب الأول

القناعات الأيديولوجية
وأثرها في تشكل المضامين الروائية



مدخل

لما كانت الرواية، وعلى غرار بقية الأجناس الأدبية، شكلاً من أشكال الوعي الإنساني، ووعاء تصب فيه أفكار ورغبات وأحاسيس الإنسان في صراعه مع واقعه ومحيطه، كان لا بد أن تهتم الدراسات النقدية والتحليلية بجانب المضمون في تحديد مفهومها، سواء كان ذلك من خلال توضيح طبيعة هذا المضمون، ونوعيته المتسمة بالشمولية، أو من حيث هو تعبير عن مواقف ذات أبعاد مختلفة؛ نفسية واجتماعية.

كان هذا مع بداية الاهتمام بهذا النوع الأدبي، وهذا لا يعني إهمال جانب الشكل إهمالاً كلياً، بل كان يلتفت إليه مع نهاية كل دراسة، كعمل مكمل للدراسة. ويمكن تحديد ذلك في اتجاهات ثلاثة:

أ ـ البدايات الأولى للنقد الروائي، حيث نجد تلك الإسهامات النقدية تغفل في دراساتها المقومات الشكلية إغفالاً تاماً؛ إذ يركزون على سوسيولوجية المضمون، و«فاتهم التفكير في رسم ـ ولو أولي ـ لسوسيولوجية الشكل»[1].

ب ـ طغيان جانب المضمون مع حضور المقومات الشكلية، حتى وإن كان ذلك بشكل جزئي، يسعى لإيجاد المقومات العامة للنص الروائي، وإن لم يستطع هذا النمط من الدراسات الخروج من أسر القوالب النقدية الجاهزة التي وفدت علينا من الغرب (أصحاب المدرسة السوسيولوجية، ونقاد المدرسة الواقعية الاشتراكية).

---

(1) د. عبد الله العروي «الأيديولوجيا العربية المعاصرة» ص (268 ـ 269).

جـ ـ طغيان الجانب الشكلي على حساب المضمون، وأصحاب هذا الاتجاه من دعاة المدرسة الشكلانية، والمغترفين من النقد البنيوي اغترافاً شكلياً؛ محمد مندور، خلال فترة الأربعينيات.

ولعل ما جاء في هذه المقولة لـ محمد برادة، بأن الرواية «عالم عاكس للقيم والعلائق القائمة في مجتمع الكاتب، رغم الشكل الخيالي المتميز والغامض أحياناً»[1] يعكس بشكل لا يدع مجالاً للشك حالة النقد الروائي، أواخر النصف الأول من القرن العشرين.

ومع ظهور وشيوع مفهوم سوسيولوجيا الرواية[2]، بدأ المهتمون بالرواية العربية يولون اهتماماً كبيراً بالمضمون عن وعي من أمرهم، ومن منطلق أن الرواية جنس أدبي يتسع لقطاع عرضي للحياة، بكل ما تحمله من هموم وهواجس فكرية، واهتمامات أيديولوجية، حيث اهتم نقاد هذه المرحلة بـ«ماهية الرواية انطلاقاً من توضيح طبيعة مضمونها، ومنحه الاعتبار الأول على حساب الشكل الروائي، إن على مستوى النظرية أو على مستوى التطبيق... ولا تكاد العبارات التي تضبطه تختلف من ناقد إلى آخر، فالرواية حكاية بحث متهافت عن قيم أصيلة في عالم متهافت»[3].

ولعل أبرز من مثّل هذه المرحلة، هم نقاد المدرسة الواقعية، حيث بدأت معالم النقد الأيديولوجي تهيمن وتطغى على بقية الإتجاهات الأخرى، عندما بدأت مشكلة الالتزام تجد طريقها كمقياس نقدي يقيم بواسطته العمل الأدبي. تميزت هذه المرحلة، بالتأكيد على الموقف الفكري والاجتماعي للمبدع، إذ يؤكد محمد مندور على أهمية الأدب من حيث هو وظيفة اجتماعية «لم يعد من الممكن أن يظل الأدب والفن مجرد صدى للحياة بل

(1) فاطمة أزرويل «مفاهيم نقد الرواية» ص (51).
(2) إتضحت معالم هذا الإتجاه في النقد العربي مع بداية العقد السابع، العصر الذهبي للمدرسة الواقعية الإشتراكية.
(3) فاطمة أزرويل «مفاهيم نقد الرواية» ص (52).

يجب أن يصبحا قائدين لها، فقد انقضى الزمن الذي كان ينظر إلى الأدباء والفنانين على أنهم طائفة من الفرديين الآبقين الشذاذ، أو المنطوين على أنفسهم، أو المجترين لأحلامهم وآمالهم الخاصة، أو الباكين لضياعهم وخيبة آمالهم في الحياة، وحان الحين لكي يلتزم الأدباء والفنانون بمعارك شعوبهم وقضايا عصرهم، ومصير الإنسانية»[1]، وهو موقف نقدي أيديولوجي.

إن الاحتفال بالمضمون، وإبراز أهميته كوسيلة لنقل الخطاب الأيديولوجي المرسل، قصد تحقيق الغاية الاجتماعية العامة، والتي هي وظيفة الأديب كما تبرزها المقولة السابقة، أي كما تبرزها نظرية الانعكاس. يقول فؤاد دوارة في هذا السياق: «للأدب وظيفة سياسية ولكنه لا يؤديها بأسلوب مباشر وإلاَّ انقلب إلى مجرد دعاية سياسية، فوظيفة الأدب في التطوير السياسي أن يستخلص القيم المحركة التي تكمن خلف مظاهر التطور المادي والاجتماعي للحياة. وهو بكشفه عن هذه القيم الكامنة يحيلها إلى قوة إيجابية فاعلة تدفع نحو مزيد من التقدم. ومعنى هذا أن الأدب انعكاس لواقع الحياة وتطورها، ولكنه ليس انعكاساً سلبياً، بل انعكاس إيجابي، فهو يرتد ثانية إلى تلك الحياة ليبحث خطاها ويدفعها نحو مزيد من التطور والتقدم، وبذلك يأخذ من الحياة ثم يعطيها أكثر مما أخذ. وهذا هو المفهوم الدياليكتيكي للفلسفة الاشتراكية بالنسبة للأدب، وهو يختلف عن المفهوم الميكانيكي للاشتراكية»[2] أي أن النص الأدبي كمضمون «يوجد في علاقة أيديولوجية مع واقع محدد، ومن ثم فإن اكتشاف قوانين هذا الواقع هو ما يمكن فقط من اكتشاف قوانين النص نفسه»[3]. والمضمون هنا ليس المضمون بالمعنى العام،

---

(1) د. محمد مندور «النقد والنقاد المعاصرون» دار نهضة مصر، القاهرة.د.ت. ص(219).

(2) د. إبراهيم الهواري «نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر»، دار المعارف القاهرة، ط II، 1983، ص (224).

(3) فاطمة أزرويل «مفاهيم نقد الرواية في المغرب» ص (52).

بل المضمون بوصفه موقفاً اجتماعياً كما يؤكده محمود أمين العالم[1].

وانطلاقاً من هذه المواقف النقدية، تصبح العلاقة بين الشكل والمضمون كعلاقة الأصل بالفرع، حيث لا يمكن أن يستغني أحدهما عن الآخر، حتى وإن كانت هذه الحتمية لا تلغي في نهاية الأمر أهمية المضمون وتبعية الشكل، حيث يبقى «المضمون والشكل، أو المعنى والشكل، يرتبط كل منهما بالآخر برباط وثيق في تفاعل جدلي»[2]. كما يرتفع الموضوع إلى مستوى المضمون من خلال موقف الفنان وحده، لأن المضمون ليس مجرد ما يقدمه الفنان، بل أيضاً كيف يقدمه، في أي سياق، وبأي درجة من الوعي الاجتماعي والفردي[3].

ويضرب لنا محمود أمين العالم مثالين ليثبت صحة ما ذهب إليه «أرنست فيشر» وغيره ممن يؤكدون العلاقة السابقة بقوله: «موقف توفيق الحكيم من الحياة هو الذي يحدد صياغته الفنية في هذا الحوار الفكري وهذه الشخصيات الجامدة غير المتطورة التي تزدحم بها مسرحياته. وعدم استيعاب طه حسين لواقعنا الحي بتفاصيله المتفاعلة المتطورة، سواء في الريف أو المدينة، في دعاء الكروان، هو الذي أفرغ صياغة هذه القصة من الحركة وجعلها أقرب إلى التجريدات النغمية»[4].

وبقي الاهتمام بالمضمون كعامل أساسي في وجود الرواية كفن أدبي متميز يستقطب اهتمام الدارسين طوال العقدين السادس والسابع من القرن العشرين، حتى وإن لم يهمل الشكل إهمالاً كلياً.

---

(1) د. إبراهيم الهواري «نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر» ص (252).

(2) إرنست فيشر «ضرورة الفن» ت. سعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب ط II. 1986، ص (172).

(3) إرنست فيشر «ضرورة الفن» ص (172).

(4) د. إبراهيم الهواري «نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر» ص 253 عن محمود أمين العالم، في الثقافة المصرية.

ومع بداية اتصال النقد العربي بما وفد من النقد الغربي والاقتراب مما استجد فيه من دراسات نظرية وتطبيقية، مع بداية العقد الثامن، بدأت مظاهر التجديد والاهتمام بالشكل كبنية أساسية وفاعلة في البنية العامة للرواية العربية، وبخاصة في منطقة المغرب العربي، حيث بدأت بوادر تجاوز النقد السوسيولوجي الذي هيمن فترة طويلة على الساحة النقدية، و«تم في هذه المرحلة تجاوز مرحلة اعتبار المضمون الجانب الأوحد في العمل الروائي وفي تحديد ماهيته»[1]. وتراجع الكثير من النقاد المخضرمين عن مواقفهم النقدية السابقة في تحديد مفهوم ووظيفة الرواية كفن أدبي، بل منهم من ذهب إلى حد انتقاد مواقفه السابقة. يقول حسين مروة متراجعاً عما أبداه من مواقف نقدية: «لا بد أن أشير إلى خطأ شاب عملنا النقدي، وقد اعترفنا به أكثر من مرة، وهو أننا أولينا الجانب المضموني من العمل الأدبي الاهتمام الأكثر على حساب الجانب الفني»[2].

ومع ظهور الاتجاه البنيوي، وبروز لوسيان جولدمان، بإعادة طرحه لمفهوم ماهية الرواية من وجهة نظر سوسيولوجية، وإبراز العلاقة بين الشكل في ذاته وبنية الوسط الاجتماعي الذي نمت فيه؛ أي بين الرواية كنوع أدبي والمجتمع الفرداني الحديث، وانتقال هذه المفاهيم بما تحمله من مصطلحات جديدة إلى النقد العربي، حتى اندلعت ثورة نقدية بين القديم والجديد، ولا تزال تمارس فعلها.

ولما كان هذا المدخل النظري لهذا الباب، الذي سوف يتولى تحليل بنية المضمون قصد استجلاء مدى تأثير الغاية من وجوده كمضمون يحمل خطاباً أيديولوجياً محدداً بالزمان والمكان، فإننا سوف نبدأ بتحليل مضامين هذه الأعمال الروائية على اعتبار أنها هي الأرضية التي صيغت فوقها هذه المضامين الأيديولوجية قبل الانتقال إلى كيفية صياغتها؛ أي الشكل الذي

---

(1) فاطمة أزرويل «مفاهيم نقد الرواية بالمغرب» ص (73).

(2) فاطمة أزرويل «مفاهيم نقد الرواية بالمغرب» ص (74).

صيغت به، ومدى تأثر تلك البنيات الشكلية من جراء المؤثرات السابقة، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، فإن البحث البنائي في حد ذاته لا ينطلق من الأشكال ليتحسس أو يستوضح المضمونات، فقد لا يحتاج ذلك إلى منهج بنائي كما يقول صلاح فضل، وإنما العكس من هذا يبدد ويعدد الموضوعات ويحرك المفاهيم الأولى، ليصل إلى لون من علم الأشكال[1]. وهذا ما يتيح فرصة أكبر لتحديد المؤثرات الأيديولوجية في المضمون وكيف انتقل ذلك إلى الشكل على اعتبار، مقولة، أن لكل مضمون شكل يقابله.

---

(1) د. صلاح فضل «نظرية البنائية في النقد الأدبي» دار الآفاق الجديدة، بيروت. ط 1. 1985. ص (312).

الفصل الأول

جدلية التاريخ المعيش والذاكرة التاريخية

تبدأ الإشكالية في أعمال وطار كالتالي بالنسبة للمعيش والذي ينطلق به من الواقع اليومي بتلك الطبقة الكادحة، والمتمثلة في الطبقة العمالية المقهورة. هذه الطبقة بشرائحها المختلفة، وكذا البورجوازية الصغيرة، هذا الواقع الذي يجسد خيبتها الكبرى في ذلك الحلم الرائع الذي عاشت به ومن أجله خلال أيام الثورة، ليصدمها الواقع بفظاعة تلك الخيبة: «إيه إيه يرحمك الله بالسبع سيد الرجال عشر رصاصات ومات واقفاً يوم حضر أجله، كان المرحوم يهجم ويعبط، زغردي أمي حليمة زغردي»[1].

وتركز هذه الأعمال على الطبقة الكادحة في المراحل الأولى من الإستقلال وما تلا تلك المرحلة من إنجازات ضخمة على مستوى التشييد والبناء، ودور هذه الطبقة إبان الثورة ونصيبها من الإستقلال كما يصفها الشيخ الربيعي: «إنهم كعادتهم كلما تجمعوا في الصف الأول الطويل أمام مكتب المنح، لا يتحدثون إلاّ عن شهدائهم، والحق أنه ليست هناك غير هذه الفرصة لتذكرهم والترحم على أرواحهم، والتغني بمفاخرهم... فهم ككل ماض يسيرون إلى الخلف، ونحن ككل حاضر، نسير إلى الأمام... لعل هذا اليأس المطبق من التقاء الزمانين ما يجعلنا لا نهتم إلاّ بأنفسنا، أنانيين نرضى

---

(1) و (2) «اللاز»، دار إبن رشد للطباعة والنشر، بيروت، ط IV، 1983 ص (9).

أن يتحول شهداؤنا الأعزاء إلى مجرد بطاقات في جيوبنا، نستظهرها أمام مكتب المنح. .»[1].

تلك صور من صور الحسرة التي شابت مرحلة الاستقلال. والمشكلة التي تعاني منها هذه الطبقة العريضة من المجتمع، كامنة في الفقر المادي والتخلف الثقافي، ويتجلى المظهر الأول في وضعها الاجتماعي كما يصفه «الربيعي»، أما المظهر الثاني فيتجلى في عدم وعيها وفي ضحالة رصيدها الثقافي، حتى وإن كانت بعض القطاعات من هذه الفئة الاجتماعية تتميز بديناميكية خاصة، فإن ذلك لم يكن كافياً ليخلصها من التبعية التي تعودوا على قبولها أيام الثورة: «إننا كما عرفنا أنفسنا، منذ خلقنا، الشيشان على رؤوسنا تكاد تقطر وسخاً، البرانس مهلهلة، رثة متداعية، الأحذية مجرد قطع من الجلد أو المطاط تشدها أسلاك صدئة والأوجه زرقاء جافة. . . ليس لنا من الماضي إلاّ المآسي. . . وليس لنا من الحاضر إلاّ الانتظار، وليس لنا من المستقبل إلاّ الموت. . . نتآكل كالجراثيم وليس غير»[2].

هذه العبارات والأنات الحزينة مرجعها ذلك الحزن العميق المنبعث من أعماق الذات المتألمة الجريحة التي لم تألف بعد الحياة، كما أنها لم تكن تتوقع أن تنكشف الحياة بعد الإستقلال على الوضع الراهن، الذي لا يبعث على التفاؤل لغياب الإنسجام والتوافق الاجتماعي، حتى وإن كانت جهود الطبقة السياسية تصب كلها في مجال واحد، هو السعي نحو الحفاظ على الوحدة المنسجمة للمجتمع مثل تلك التي كانت متجسدة في السابق. إلاّ أن ذلك لم يكن كافياً إزاء خيبة الأمل التي كانت كبيرة، ما هكذا كان يرجى من الاستقلال «فقر وحزن يصوغان ذاكرة تحول الأزمنة كلها ولا تلتقي بيد تقذف بالقميص الرث إلى النار»[3].

---

(1) المصدر السابق نفسه. ص(9).
(2) «اللاز» ص (10).
(3) د. فيصل دراج «دلالات العلاقة الروائية» ص (218).

لكن في خضم هذا الحزن ومرارة هذه الخيبة ينبعث صوت من الأعماق، صوت يهز الكيان المتآكل من الداخل، «صوت هادر، يحتضر صوت الحقيقة التي لا ترى ولا تسمع صوت اللاز الذي مسه شيء من الجنون»[1] هذا الصوت الذي أراد له الكاتب أن يكون الصوت المعبر عن الضمير الجمعي عند الشعب الذي ناضل أيام الثورة وقدم كل ما يملك من أجل أن يرى النور يوماً ما، ويرفع عن كاهله ثقل الاستبداد والتسلط، «ما يبقى في الواد غير حجارو»[2].

يهز هذا الصوت الهادر أركان القاعة ومعها الخيوط المتشابكة لأفكار «الربيعي» ويفتح الباب على مصراعيه ليلج الكروان إلى مصدر هذه الحقيقة المبثوثة أمام العيون في هذه القاعة المتواصلة بهذه الجثث المنهكة القوى، وكأننا بالأديب يقدم لنا شاهداً على خيبة الأمل ليعبر من خلالها إلى حقيقة مرارة الخيبة بتشريحه لحجم التضحيات المقدمة أيام الثورة، وذلك من خلال اتكائه على الذاكرة الشعبية.

لكن إذا كانت الرواية تتكىء على الذاكرة الشعبية لتقول قولها، فإن ذلك يخضع إلى منطق قائله، فهو يضيف إلى الواقع عناصر ليست منه، يذهب إلى المبالغة والإغراب، ليستعيد الوقائع منفعلاً، ويخلق صورة جديدة لها ترضي ذاكرة يجهدها الحرمان وتعوزها قواعد المنطق السليم[3]، الشيء الذي حول هذه الأعمال الإبداعية من شكلها ووظيفتها الجمالية إلى خطابات أيديولوجية موجهة (مؤطرة) وينسحب ذلك على أعمال «وطار» بل على أعمال «المطوي لعروسي» «وعبد الله العروي»، وهذا الإنصياع الإرادي، تم عن وعي سابق، وهذا ما نستنتجه من قراءتنا للمضامين. ولعل ما يؤكد هذا الكلام، هو ما أحاط هذه النصوص من التفاسير والتأويلات التي حاولت الوقوف على

---

(1) المرجع نفسه ص (211).
(2) «اللاز» ص (10).
(3) د. فيصل دراج «دلالات العلاقة الروائية» ص (220).

جوهرها، والتي وصلت في بعض الأحيان إلى التناقض، ومرد ذلك ليس التجديد في الشكل الروائي فقط، بل هو تلك المضامين الشائكة التي هزت حقيقة الواقع الاجتماعي والسياسي والثقافي، وما يعج به هذا الواقع من تراكمات يعود أصلها إلى أعماق ماضي الثورة التحريرية.

وعلى الرغم من لجوء هذه النصوص إلى تقنيات واستراتيجيات بنائية تغرف من معين واحد هو الذاكرة الاجتماعية، إلاّ أننا نلمس في كل تفصيل من تلك التفاصيل هويته التاريخية الواضحة وتمايزه الاجتماعي. ففي النص الأول (اللاز) نلمس كيف استطاع الكاتب أن يعبر عن موقفه من الواقع المعيش ـ والذي هو نتاج تلك التجاوزات والمتناقضات التي عاشتها مراحل الثورة ـ وذلك من خلال أبطاله الذين نستنتج شخوصهم من رحم المجتمع بكل تناقضاته.

فـ«اللاز» من ذلك الطراز الروائي الذي يتداخل فيه الأدب بالتاريخ إلى حد الإندماج، بوعي فنان قدير عارف بماهية الموضوع ومتعمق لأغواره موضوعياً وفنياً؛ فروايته في جزئها الأول كتابة لفترة تاريخية محددة من وجهة نظر محددة أو وعي المبدع، بكل خفايا ذلك التاريخ المفتوح، فهي تحكي عن النضال الوطني ضد الاستعمار الدخيل، ويتخلل هذا الحكي حكاية تعامل الثورة مع الحزب الشيوعي، وهي بذلك ترفع الستار عن تصادم أيديولوجي بين فئتين بارزتين من خلال أحداث الرواية، التي تبدأ من لحظة إستيقاظ الوعي الحاضر لتغوص بنا في أعماق ذلك الصراع الدائر، في واقعه، بين مستعمر دخيل وشعب يناضل من أجل استرداد حقوقه المغتصبة لكنه في داخله يكشف عن عدم تجانس الرؤية من هذا الدخيل، وبالتالي من التركيبة الثورية نفسها، يكشف عن ذلك وعي الأديب كما سبق القول من خلال الحاضر الذي هو حاصل عدم التجانس والتوافق الذي ساد الثورة.

يتجلى ذلك في هذا المقطع الذي تبتدىء به الرواية سرد أحداثها: «منذ خلقنا، الشيشان على رؤوسنا تكاد تقطر وسخاً، البرانس مهلهلة، رثة متداعية... والأوجه زرقاء جافة... ليس لنا من الماضي إلاّ المآسي، وليس

لنا من الحاضر إلاّ الإنتظار، وليس لنا من المستقبل إلاّ الموت، نتآكل كالجراثيم وليس غير»[1].

وتبدأ الرواية بلحظة وعي الحاضر الذي يعتصره الماضي، وبنفس الحس تنتهي عندما يوقظ «الشيخ الربيعي» من غفلته: «هات بطاقتك يا عمي الربيعي»[2].

هذه الصيحة التي اعتاد عليها أولئك الذين قدموا كل ما لديهم لاستعادة الشرف المسلوب، ولم يحصلوا مقابل ذلك سوى على تلك البطاقات التي «تلسع الأيادي المعروقة، والعيون تدمن رؤية الوجوه القذرة التي تسللت إلى السلطة واحتفظت بجوهرها الأول، والفقراء الذين قاتلوا في الجبال يستأنفون فقرهم الأول»[3].

تبدأ الرواية بالاستناد إلى وعي تاريخي مكثف يستجلي الحاضر من رحم الماضي، دون أن ينفصل عنه، ورغم اختلاف الواقع، وتشابكه، إلاّ أن الماضي ظل يسكن أعماق هذا الحاضر ويشكله: «فإذا كان الوعي التاريخي الزائف يفصل الماضي عن الحاضر وينغلق في زمن وهمي، فإن «اللاز» في وعيها الكثيف تشد الماضي إلى الحاضر، لتجعل من هذا الحاضر المرئي والمتحرك مقياساً للأزمنة كلها، فهي تكشف صفحات الاستبداد وتنفذ إلى زمن القمع الجوهري الذي يظل ثابتاً حتى وإن تشكل في نماذج شتى»[4].

فالأديب بهذه النصوص يُنمذج السلطة التي تتوسم القمع نظرية وممارسة وترفعه إلى مستوى الوعي الفلسفي: «الموت في الثورة حل صالح لجميع المشاكل، يموت الخائن، ويموت المسبل، يموت الإثنان ميتة واحدة، وعلى يد واحدة. . . يموت الأول لتستريح منه الثورة، لكن الثاني لماذا يموت؟

---

(1) رواية «اللاز» ص (10).
(2) رواية «اللاز» ص (275).
(3) فيصل دراج «دلالة العلاقة الروائية» ص (216).
(4) المرجع نفسه ص (217).

ألتستريح منه الثورة أيضاً؟ يا للقساوة... إذن قد يكون الكثير من الذين ماتوا على يد الثورة غير خونة»[1].

هكذا يسعى الأديب إلى قول لا التباس فيه، يوزع على مقولات ثلاثة: «السلطة»، «الحرية»، «الاستبداد»، ويصوغ من هذه العناصر خطاباً أيديولوجياً تبدو المسافة بين الراوي وبطله «زيدان» محدودة لكنها في تواصل ضمني يجسد حقيقة البعد الأيديولوجي للأديب، والمغزى من النص أساساً على خلاف ما ذهب إليه «فيصل دراج»[2]، لأن الوعي الأيديولوجي الذي تكشف عنه شخصية الشيوعي «زيدان» وشخصية داعي الدين «الشيخ سي مسعود» يكشف منذ البداية عن تشكل الخطاب الأيديولوجي للنص وعن النزعة التصادمية بين هاتين الكتلتين، فإذا كانت الكتلة الأولى أيديولوجيا اليسار، تتخندق في الوسط الشعبي، فإن الكتلة الثانية تفضل المواجهة في الشكل السلطوي المستبد، ويفصح النص عن تصادم التوجهات الأيديولوجية لشخوص هذه الرواية، والشخوص هنا ليست أحادية البعد، بل هي مركزية تحمل أبعاداً جماعية، فالتصادم يقع داخل السلطة الثورية المستبدة ـ كما تشكلها الرواية ـ وهي في حد ذاتها ليست سليمة التركيبة؛ ففي الوقت الذي تخوض فيه المعركة مع «زيدان» (النموذج) تحمل في أحشائها تناقضات شتى: الدينية، الوطنية، الثورية... إلخ، وبين من تقدمهم الرواية كمنقذ للثورة والشعب (الحزب الشيوعي) الذي يمثل المعبر الحقيقي والمثالي الصارم لكل دول العالم الثالث التي تبحث عن الاستقلال: «في الحياة نوعان من الناس: نوع يعرف مثلك ومثلي كل العمال العاطلين، ونوع يستفيد من هذا العرق، وما لم يتحطم النوع الثاني، فإن عرق الإنسانية يظل يسيل هدراً، ومصلحة كل نوع يتعارض مع مصلحة النوع الآخر ولهذا فهما عدوان لدودان»[3].

---

(1) رواية «اللاز» ص (38).

(2) المرجع السابق ص (217).

(3) رواية «اللاز» ص (107).

هكذا يكشف الوعي الأيديولوجي عن هويته في شخصية «زيدان» الشيوعي: «آلامنا لن تمحى بسرعة... حتى المحيطات لن تغسل قلوبنا، حتى السماوات لن تحوي أنفسنا... إذا ما استقامت انطلاقتنا هذه فسنكون عمالقة العمالقة، كالسوفياتيين، كالصينيين... سنبقى وحدنا لأننا الكثرة، وسنعمل حتى النهاية على محو آلامنا، ولن نمحوها أبداً، لن يكفينا برلمان، ولن تكفينا جمهورية، ولن تكفينا الاشتراكية، حتى الشيوعية ستكون قليلة علينا»[1].

وفي الوقت نفسه يفسر وعي الأديب «وعيه التاريخي الذي يتحرك في حقل معين من الصراع والنضال، وهو بهذا يشير من خلال وعيه الروائي إلى حدود وعيه العام، والوعي الروائي هنا، لا يفارق الوعي العام، ولا ينعزل عنه أبداً بل إنه قائم فيه، أو لنقل إن هذا الوعي يتجدد عندما يعالج موضوعاً بأدوات معينة فالكاتب لا ينتج الواقع روائياً، إنطلاقاً من وعي مستقل متعال اسمه الوعي الروائي، بل ينطلق من وعيه العام»[2] والذي يحدد موقفه من نصه وبالتالي من الواقع المصور في الرواية وفق موقف ورؤية محددين أيديولوجياً. «المسؤول الكبير سألني في المرة الأخيرة، هل ما زلت شيوعياً أحمر... أفهمته بأن الشيوعية ليست رداء ننزعه في الوقت الذي نشاء، وأنها عقيدة تقوم أول ما تقوم على الإقتناع المدرك للحياة»[3].

هكذا «يقصد الوعي الكاتب مكتبة التاريخ الحديث، يأخذ ببعض الوثائق، يسترجعها في وعيه ويستولد منها شخصية «زيدان»، مثقف تحمله الأحلام والتزام أخلاقها يرقى إلى مقام الأمثولة»[4] وهو بذلك نموذج واضح لمثقف البورجوازية الصغيرة «الثورة تحول الإنسان، وما دامت عميقة فإن

---

(1) رواية «اللاز» ص (104 - 105).

(2) فيصل دراج «دلالات العلاقة الروائية» ص (223).

(3) رواية «اللاز» ص (105).

(4) فيصل دراج «دلالات العلاقة الروائية» ص (224).

التحول يحدث بسرعة»[1] حتى وإن كان «كل شيء حقيقياً ولامعاً ومؤثراً، لا يوجد إلاّ في البعد، البعد البعيد، هكذا كالحلم، كالنجوم، حتى الحزن الحقيقي اللامع المؤثر لا تلمسه الأيدي القصيرة»[2].

ويضعه بفكره وأحلامه وطموحاته أمام وعي آخر يناقضه إلى درجة المواجهة شخصية «الشيخ سي مسعود» داعي الدين ورمز السلطة الثورية في الرواية، شخصيتان تقعان في الواجهة الأيديولوجية، تعلنان الثورة منذ البداية: «لو لم يزاحمني في انتخابات 1947 لفزت على أية حال، هذه أمور قديمة لا يمكن أن تتدخل الآن في شؤون الثورة...»[3].

في شكل تصادمي تسبق في كل منهما الهوية الأيديولوجية الفعل اليومي «اتخذ القرار في شأنكم، بالنسبة لزيدان لا بد من تبرئه من العقيدة وانسلاخه من الحزب وإعلان انضمامه إلى الجبهة، وبالنسبة إليكم أنتم، التبرؤ أيضاً والدخول في الإسلام»[4] «وإذا لم تتم الاستجابة للطلبات فهل هناك حل آخر»[5]. «آه نعم الذبح»[6] هكذا رد الشيخ. وهكذا يحاصر الشيوعي وفي هذا الحصار يسلم عنقه إلى سكين الشيخ مسعود، باسم الثورة، لأنه يعيش لحلم أكبر من الثورة «تحمله الأحلام والتزام أخلاقي يرقى في مقام الأمثولة، والأحلام، كما الأخلاق، تذروها الرياح إن جاءت في غير موسمها»[7] حينئذ لم يبق للشيوعي «زيدان» أمام «سي مسعود» إلاّ الرضوخ؛ إما بالانسلاخ عن المبدأ وإما الإذعان لقراره «الذبح».

«الشيخ مسعود» يعرف مسبقاً ماذا يريد من مجيئه إلى الثورة ولهذا جاءت قراراته واضحة كوضوح رغباته وذيران جاد الثورة، وهو يعلم ـ أيضاً ـ ماذا يريد منها. ويعلم أيضاً أن «زمنه ضائع بين الأزمنة، حاضر وغائب في آن

---

(1) رواية «اللاز» ص (105).

(2) رواية «اللاز» ص (108).

(3) رواية «اللاز» ص (220).

(4) رواية «اللاز» ص (221).

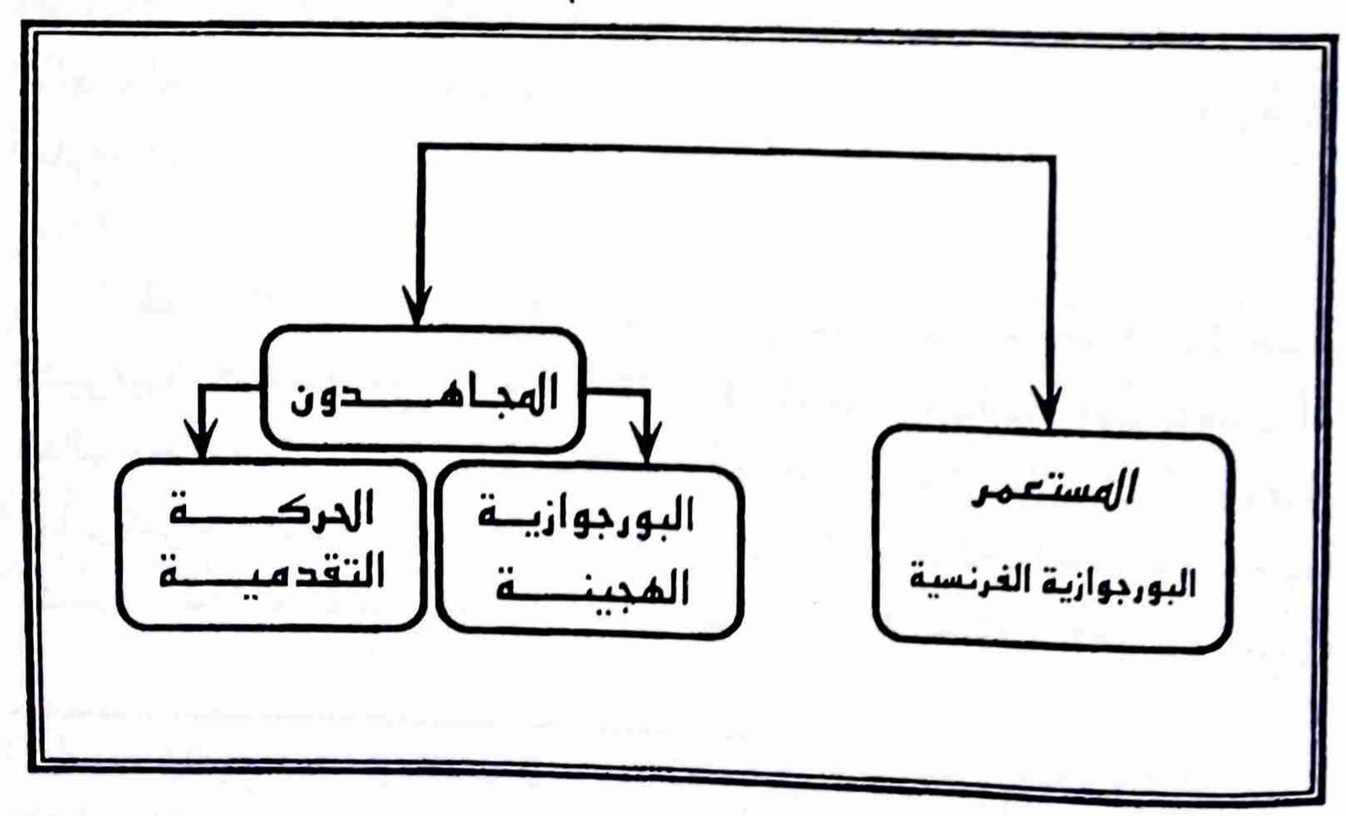
(5) و (6) رواية «اللاز» ص (222).

(7) د. فيصل دراج «دلالات العلاقة الروائية» ص (224).

ينتمي إلى المستقبل وفي الحاضر منه ملامح. أما «سي مسعود» فيعرف زمنه تماماً ولا ينتمي إلى ماض أو حاضر بل إلى كل زمن يجعل من القول الواحد والموقف الوحيد سيداً»[1].

هذا من جانب الموقف ورد فعل الموقف، ومن جانب آخر يأبى الروائي إلاّ أن يجعل هذا التصادم الأيديولوجي يقع بين مثقفين على غرار الأدباء المغاربة، مثقفين متغايرين: تقليدي وحديث، ويأبى إلاّ أن يقف إلى جانب المثقف الحديث، ينبني النص على هذه الشاكلة التصادمية، فيضعنا أمام موقف تصادمي مع المستعمر الدخيل وما حمله من وسائل تدميرية للتركيبة البشرية للمجتمع الجزائري نفسياً واجتماعياً وأخيراً اقتصادياً من جهة، ومن جهة أخرى الكتلة الثورية (المجاهدون) القائمة على مناهضة الإستعمار بكل أشكاله التدميرية، إلاّ أن هذه الكتلة تشكلت من عناصر غير متجانسة، بل متنافرة أيديولوجياً واجتماعياً وقد أدى ذلك إلى الصراع الضمني، والتناحر فيما بين الرفقاء.

ثنائية التصادم



«شكل 1»

(1) المرجع نفسه، ص (225).

من جهة نجد أولئك الذين يعيشون حالة انفصام، فهم يقاومون الاستعمار في الظاهر، ويعيشون في عالمه البورجوازي، مضمونياً، فهؤلاء البورجوازيون، وذوو الفكر البورجوازي «الذين يعتبرون التاريخ مفرغاً من الصراع تحركه قوى مجهولة؛ وهم يعملون في ظل شعور بالاستيلاب والخوف، وأحياناً في ظل رعب صوفي، والحركة التاريخية لديهم، هي حركة قوى غربية معادية للناس، وعملية محتومة يعجزون عن التأثير فيها»[1]. يحرك هذا الوعي أعضاء المجموعة الأولى: الشيخ وقائد الفرقة الثانية كما يقدمهم النص، يقول الشيخ «سي مسعود» محاولاً وضع حد نهائي لذلك الهاجس الذي ظل يزعجه، ويقلقه كثيراً، هاجس الشيوعيين: «كلكم شيوعيون، كلكم على السواء، وقد جئتم إلى ثورتنا لتخربوها»[2]، وهو بذلك يريد أن يضع حداً نهائياً لتواجد هذه الأيديولوجية الدخيلة على الثورة، وذلك باقتلاع جذورها من الأساس، إما بالتراجع عن هذا الانتماء الأيديولوجي وإعلان التوبة: «تكتبون بياناً تدينون فيه مواقف أحزابكم، نتولى إرساله إلى الصحافة العالمية»[3] وإلاّ فإنها التصفية الجسدية التي ستريح الشيخ ومن معه، وتفسح المجال له لقيادة الثورة، ويخلو له الجو بعد الإستقلال، ولا يشاركه في ذلك أحد.

تقف الكتلة الثانية من هذا التصادم موقفاً مغايراً تماماً، «فالتقدميون الشيوعيون يتعاملون مع الواقع كحركة لا ككتلة من الغيبيات؛ فهم يؤمنون أن العالم محكوم بقوانين تاريخية محددة، وأنها قوانين يمكن للإنسان أن يتوصل لها وأكثر من هذا يستطيع أن يؤثر في مجرى التاريخ لصالحه، وهذا طبعاً أكسب الطبقات المسحوقة اجتماعياً حاسة تفاؤل تاريخية»[4] «هذا الوليد، آه

---

(1) د. واسيني لعرج «إتجاهات الرواية العربية في الجزائر» ص (15).

(2) رواية «اللاز» ص (22).

(3) رواية «اللاز» ص (222).

(4) د. واسيني لعرج «الطاهر وطار وتجربة الكتاب الواقعية» ص (42).

الجزائر، هذا الوليد لا يزال في المهد، بل لا يزال جنيناً، نطفة في أحشاء التاريخ، يكتمل نموه، ويولد ويرضع، ويحبو، ويسقط مرات ومرات، ثم ينهض على قدميه، يمشي على الجدران، يقف معتدلاً، يسقط وينهض، ويجرح من جبهته، ويسيل الدم من أنفه، وتتورم شفتاه، حتى تشتد عضلاته. . . إذ ذاك يثب ويجري، وسيظل طيلة سنوات طفلاً صغيراً، سيظل بلا منطق زمناً طويلاً. . . من يدري أي عذاب يلحقه أثناء مرحلة المراهقة، آه هذه المرحلة يجب أن نكون نحن»[1].

ولهذا السبب فقط كان عليهم تغيير مجرى الأحداث وتغيير الواقع حتى يتسنى لهم الحفاظ على هذا الجنين، حتى ينمو ويكبر ويجتاز مرحلة المراهقة بسلام، ولكي يتسنى لهم ذلك لا بد من إعادة تصميم الواقع وإحداث انقلاب جذري في صفوفهم، واتخاذ موقف واضح من خصومهم، وعلى هذا الأساس تم اللقاء بين «اللاز» ووالده «زيدان» لتستقيم حياته الشاذة أي بالمقابل تستقيم المسيرة الثورية، وبعد هذا اللقاء الذي عرف فيه حقيقته، وعرفت الثورة مجراها الحقيقي كان لا بد أن يتغير الواقع: «يجب أن تغير الحياة ياللاز يا بني، عليك الآن أن تعمل في خط واضح، ومن أجل هدف واضح. . . سأتركك بعد قليل لألتحق بالجبل، سلم على أمك، واتصل بعمك «حمو» لتعمل معه. . . إعرف كيف تتصل، كلمة السر ليثق بك هي هذه: ما يبقى في الواد غير حجارة»[2].

يتحول «اللاز» من ذلك السكير العربيد اللقيط إلى ثوري ومجاهد فاعل في الثورة، يشترك في عمليات فدائية جريئة يبلو فيها بلاء حسناً، حتى يشهد في نهاية المطاف مقتل والده «زيدان» على يد الشيخ «سي مسعود».

بدافع رغبة التغيير الجذري يتحول «قدور» ممثل البورجوازية الصغيرة

---

(1) رواية «اللاز» ص (109).
(2) رواية «اللاز» ص (67).

من حياته الآمنة الوادعة إلى الانخراط في صفوف المجاهدين بعد مشاهدته «اللاز» وهو يعذب في طرقات القرية بعد أن تم اكتشاف سر انخراطه في سلك المجاهدين، «اللاز» الذي رفض الوشاية برفاقه بل استطاع وهو في حاله ذلك، أن يحذرهم مما ينتظرهم: «كان الموكب قد اقترب من المتجر، جنديان يجران اللاز من ذراعيه، وثمانية يستحثونه السير باللكمات، والضرب بمؤخرة البنادق، بينما الدماء تتطاير من أنفه ووجنتيه وجبهته وشفتيه، وهو يترنح تارة ويقاوم أخرى، صاباً سيلاً من الألفاظ الدعرة شاتماً لاعناً الرب وعباده. . . المنظر عاد [كذا] بالنسبة لجميع المشاهدين عدا «قدور» الذي ظل لحظة يراقب كل حركات اللاز، ويقلد كل كلمة يتفوه بها، إلى أن بلغ الموكب باب متجره. . . بذل اللاز آخر جهده، حتى تمكن من التوقف، ثم نظر إليه، وبصق في وجهه مزمجراً:

- راقكم المنظر، يا خنازير، حانت ساعتكم كلكم»[1].

كان لهذه الجملة الأخيرة مفعولها في نفس «قدور» الذي فهم الرسالة فوراً وسارع إلى تطبيقها، تاركاً وراءه ملذاته وأمواله، وتحول إلى مجاهد يطلب التضحية من أجل الوطن: «أريد أن ألتحق بالجبل معكم، أريد أن أكون جندياً. . . ببندقيتي أقتل العسكر وأقوم بعمليات وأدافع عن نفسي، لقد انتهى كل أمل في القرية، ويجب أن لا أعود إليها»[2].

لم يكن الأمر سهلاً بالنسبة إليه، لكن البطولة التي أبداها اللاز إستنهضت في نفسه جزائريته وأعادت إلى ذهنه آراء وأحلام «حمو» ذلك الفقير المعدم الذي «يعول عشرة أفواه مقابل ربعين دورو»[*] والذي فضل التضحية بكل شيء مقابل الثورة ضد الاستعمار والإقطاعية والأغنياء، يستعيد دوره في

---

(1) رواية «اللاز» ص (17).

(2) رواية «الغربة» ص (70).

(*) كانت تطلق على العملة الفرنسية على أيام الثورة «دورو» يساوي 5 فرنكات فرنسية قديمة.

هذه اللحظات ذلك الجهد الذي يبذله صديقه حمو من أجل إفهامه وإقناعه بما أقنعه به أخوه «زيدان»، «ويبذل حمو كل ما يملك من جهد فكري لإقناع قدور بما أقنعه به أخوه زيدان، ويستعرض كل أفكاره، الصح والحق، وهذه البلاد ليس فيها حق، لكن سيأتي يوم ولا يبقى في الوادي غير الحجارة، إلاّ الصح إلاّ الحق. يخرج الفرنسيون يفقر الأغنياء ويتعدمون، ينام جميع الناس على الشبع، نقرأ كلنا، نتعلم العربية، بما والرومية فيها الإنجليزية والألمانية والروسية، يصبح الحاكم من عندنا، الشامبيط، والخوجة والقايد والشرطي منا، نصير فاهمين، نظيفين، جميلين محترمين كالفرنسيس»[1].

ومن أجل أن يتغير الواقع لا بد أن يتغير أيضاً «بعطوش» الذي يخون وطنه، وكل الأعراض والقيم؛ قتل وفسق بأمر القبطان، جامع خالته وقبلها قتل مريم أم اللاز، لكن من أجل أن يضع حداً لـ«ريمون شيخ البلدية، وجان جون، وموريس في ضيعتهما وخمارتهما، والحاج الطاهر وكل الحجاج في قصورهم»[2] لا بد أن يتغير بعطوش ويلتحم باللاز وقدور وزيدان وحمو... وغيرهم لأن «يابن عمي الضيم يهيج كل الناس»[3].

هكذا انبنت الرواية عند وطار على التصادمية الأيديولوجية بين ثنائية كبرى: الاستعمار الغاشم ضد الوطنيين المستعمرين؛ وثنائية صغرى داخلية: ضمنية البورجوازية الوطنية في مقابل التقدمية الشيوعية، هذه الثنائية جاءت بمثابة العمود الفقري لأحداث الرواية بقسميها أيام الثورة، وبعد الاستقلال[*]. فالصراع بين البرجوازية بشقيها الاستعماري والوطني على حدى والطبقة العاملة الكادحة بكل شقاوتها وعدميتها من جهة ثانية، ولعل

---

(1) رواية «اللاز» ص (43).

(2) رواية «اللاز» ص (46).

(3) رواية «الغربة» ص (47).

(*) «العشق والموت في الزمن الحراشي» التي هي امتداد للرواية الأولى «اللاز»، وتكتمل الأحداث برواية الزلزال.

هذا ما جعل النص يتحول إلى حقل صراع طبقي أيديولوجي أكثر من صراع بين شعب محتل ضد الاستعمار الغاشم، فالنص يقدم هذه البورجوازية على أنها عميل للاستعمار نفسه، لما مارسته من قمع جماعي ضد الثوار لاختلافها معهم أيديولوجياً: «إننا نتعارف منذ سنة 1945 ورغم اختلاف وجهة نظر حزبينا في كثير من الأمور، لم تكن بيننا سوى المودة... فكيف نختلف اليوم بهذه الصفة بعد أن جمعت بيننا مثل هذه الظروف؟ تعرف إنني أكذب عنك وعن الجميع إذا أعلنت ما طلب مني، فكيف يعقل أن أضطر للكذب... بينما راح زيدان يواصل كلامه في كل هدوء مفتعل، كان الشيخ يركز بصره في عنقه، ويفكر في قضايا أخرى... لعله كان يرجع بذاكرته إلى انتخابات 1947، ولعله كان يفكر في مسألة الخلافات التي حدثت وأدت إلى الاصطدامات المسلحة بين المجاهدين... ولعله كان يفكر في غير ذلك... إلاّ أنه في الأخير نهض وطلب سي مسعود، مسؤول المنطقة الخامسة ومساعديه، وبعد استشارات خفيفة عاد بهم...»[1] المشكلة كما يحددها «واسيني لعرج»: هي وجود «زيدان» (الوجود الأيديولوجي) وخطورته على مستقبل «سي مسعود» ولا دخل للثورة ومسارها «لأن وجود زيدان كما يطرحه وطار، ضمن الحركة الوطنية، يعني بكل بساطة غلق كل الأبواب في وجه الاستعمار والبرجوازية الفرنسية قبل وبعد الاستقلال، لأن النضال الوطني، التحرري، من أجل الحرية ليس منعزلاً عن النضال الاجتماعي لبناء المستقبل، والبناء الاشتراكي. من هنا، يأتي حقد البرجوازية الفرنسية، والشيخ الذي باسم الدين أقدم على ذبح طموحات الشعب»[2] يتساوى في هذا الموقف العدو، والمجاهد «سي مسعود» يقول «واسيني لعرج» «فكلاهما يحمل عداء مستميتاً للشيوعية، وحتى لأبسط القيم الديمقراطية الإنسانية. والموقف هذا، إذا كان بالنسبة للإستعمار ناتجاً عن نظرة تاريخية معقدة تدخل ضمن مكونات

---

(1) رواية «اللاز» ص (226).

(2) د. واسيني لعرج «الطاهر وطار تجربة الكتابة الواقعية» ص (41 ـ 42).

البرجوازية ذاتها، وهي في فتحة تطورها، فهو بالنسبة للشيخ، موقف طبقي بحت، لأن زيدان يهدد مستقبل الشيخ الذي يحلم بالقيادة، وبتكوين عقارات وأملاك وفيلات. . .»[1].

هكذا يتداخل الكفاح المسلح مع الصراع الأيديولوجي «الشيء الذي جعل من السهل جداً تسلل الكثير من ذوي النزعات الإستعمارية وذوي الأحلام البورجوازية الكوميرادورية يلتحقون بهذا الحزب أو ذاك لا بغية في تحرير الشعب من نير الإستعمار - فقط - ولكن من أجل الحفاظ على المصالح الإقتصادية التي كونت والتي ستتكون مستقبلاً. . . حتى وإن كان هذا لا ينفي النزوع الوطني لهذه البورجوازية»[2].

ولعل هذا ما يؤكده «ليتمان» في تحديده للسمات التقدمية التي تتصف بها البورجوازية، وكذلك جوانبها الرجعية الملازمة لها والمنبثقة عن جوهرها الاستقلالي تظل محتفظة بقوتها وأهميتها، لا في فترة النضال من أجل التحرر الوطني فحسب، بل وبعد أن ترفرف أعلام الإستقلال السياسي في سماء البلدان التي استولت فيها البورجوازية الوطنية على الحكم(*) وأصبحت هي المسيطرة»[3].

تلك هي الصورة التي قدمتها رواية «اللاز» الأولى والثانية وكذا الزلزال عن الشيخ من خلال طرح الدين كشكل أيديولوجي للتدجين الجماهيري، حيث أصبحت هذه الكتلة الأيديولوجية - ودفاعاً عن مصالحها ضد الكتلة التقدمية الشيوعية - تستغل كل شيء للوصول إلى غايتها

---

(1) المصدر السابق نفسه. ص(41-42).
(2) المرجع نفسه، ص (42 - 43).
(*) وهذا ما تجسده روايات «الزلزال» و «العشق في الزمن الحراشي» في شخص «بولرواح» و «مصطفى» وغيرهم.
(3) د. واسيني لعرج المرجع السابق ص: 500 عن ليتمان «إزدواجية أيديولوجية البورجوازية الوطنية» ص (8).

المنشودة، حتى وإن كان الأمر يتعلق بمعتقد الشعب، وأصبح الدين في يديها كشكل من أشكال رد الفعل القومي على الإستعباد الجماهيري ولهذا فإمكانية استغلاله طبقياً واردة»[1].

«فيوم كنا نعمل بدافع العروبة والدين وبضمير العربي الحر إلى جانب إبن باديس وأهل الفضل والعلم من صحابته وتلاميذه، كنا نعمر ولا نخرب، نعمر الألسنة بلغة الضاد، لغة القرآن الكريم، نعمر الأفئدة بالدين والحديث والسنة وما كان عليه السلف، وقبل أن نحقق مهمتنا أضرموا النار في الحياة»[2].

والذي دفع أمثال «سي مسعود» و«سي بولرواح»، و «مصطفى»... إلخ أن يقف ضد الاستعمار، هو أنه في كل قومية بورجوازية لأمة مضطهدة، يوجد محتوى ديموقراطي عام ضد الاضطهاد، وهذا المحتوى بالذات هو ما تؤيده هذه البورجوازية بدون أي تحفظ، ولعل هذا ما جعلها ـ وفق نظر خصومهم ـ مستعدة لأن تخون شعارات تقرير المصير التي رفعتها هي بنفسها في زمن ما، وأن تركز على سياسة (الحل الوسط) مع خصومها كلما شعرت بأن خصومها في الحركة الثورية ـ سابقاً ولاحقاً ـ داخل البلاد تحاصرها وتهدد مصالحها الطبقية.

ينبني العمل الروائي عند وطار على هذه الفلسفة التصادمية بين أيديولوجيتين على شكل ثنائيات متوازية تنطلق من نقطة واحدة لكنها لا تسير في اتجاه واحد، تسعى جاهدة للسيطرة والسبق والهيمنة على القيادة كما أيام الثورة وفي بداية الاستقلال، وليس أثناء ثورة البناء والتشييد.

ففي الوقت الذي يشكل موت «زيدان» في نظر الشيخ على أيام الثورة ضرورة ملحة يجب أن تتم قبل نهاية الثورة الوطنية ليتسنى له بعد ذلك

---

(1) د. واسيني لعرج «الطاهر وطار تجربة الكتابة الواقعية» ص (43).
(2) رواية «الزلزال» ص (41).

توجيهها كيفما يشاء، يكون الهاجس الذي يشغل بال خصمه زيدان، المعني قدماً في هذه الثورة فالتصفية الطبقية بالنسبة إليه ليست الهم الآني، هناك إمكانية الإلتقاء إلى حد ما على الأقل في الفترة التحريرية، لأن الشيخ «سي مسعود» بكل سلبياته يحمل في ذهنه هاجس الاستقلال وهذا هو المهم، ويمكن التحالف معه في هذه النقطة على الأقل ولو مؤقتاً.

فالأمر تغير مع مجيء الاستقلال وأصبح أقل خطورة مما كان عليه وأصبحت الأهداف غيرها على أيام الثورة، ففي الوقت الذي كان «مصطفى» يستعد لتنفيذ حكمه على جميلة بتشويهها بالحامض، كان «بعطوش» بقايا أحلام «زيدان»، يحاول ترميم الشرخ الذي دب في صفوف المتطوعين، الجيل الثاني للحركة الشيوعية في الجزائر المستقلة: «بلغنا أنكم انقسمتم على أنفسكم، وأن هناك من يحاول استغلال هذا الإنقسام... القيادة السياسية لن تسمح بهذا على كل حال...»[1].

هكذا يتجلى بوضوح الصراع الأيديولوجي من خلال مضمون النص الروائي عند «وطار»، حيث وضعنا منذ البداية أمام موقفين أساسيين، صراع طبقي واضح المعالم، يكشف منذ البداية على انحياز الأديب إلى اليسار من خلال تلك التحديات التي يرسمها بدقة بين القطبين الأيديولوجيين، ليصل إلى النتيجة الحتمية الثانية؛ وهي أن الذي يحدد وجهة الثورة الشعبية ليست القوى المرتبطة بالماضي (الشيخ) الإقطاعي، وليست القوى المرتبطة بالإستعمار والرجعية، بل الفقراء الذين يناضلون من أجل تجسيد هذا المستقبل، الذي تحاول الرجعية تشويهه لكن العمل الفعال لهؤلاء الفقراء أمثال زيدان، حمو، قدور، اللاز... أيام الثورة وكل القوى الحية، أمثال هؤلاء هم الذين يقفون سداً منيعاً في وجه أمثال الشيخ «سي مسعود»، وهم البؤساء الذين لا يربطهم بالماضي شيء، لأنهم في رحلتهم الدائبة، ومن خلال صراعاتهم، فقدوا كل

---

(1) رواية «العشق والموت في الزمن الحراشي» من «اللاز» II ص (206).

شيء حتى أبسط الشروط الإنسانية لممارسة عيش مقبول، ومن هنا فهم لا يخافون فقدان أي شيء[1] هذا ما يجسبده الحوار التالي:

«حدث قدور نفسه ثم سأل:

- يا حمو من منا تغير؟.

- لا أنا ولا أنت الظروف تغيرت، أنا فقير جداً، أقل من الفقير، وأنت متوسط الحال، بل غني، دكانكم يعمر شيئاً فشيئاً، وأرضكم، صرتم تفلحونها وحدكم، بعد مدة تشترون شاحنة، وبعد مدة أخرى تشترون جراراً وتكبرون وتكبرون، حتى لا يبقى في إمكانكم تمييز من تحتكم... نحن لا شيء يربطنا بالماضي، وأنتم لا شيء يدفعكم إلى المستقبل، ولم يبق بيننا إلاّ رابط، هو الحاضر، هذا الحاضر الذي أتعاون وزيدان أخي، وكل الفقراء على صنعه والذين تريدون أنتم أن تبقوا متفرجين عليه، بعضكم يتفرج والبعض الآخر يعمل على عرقلته وهدمه»[2]. وعندما يشتد الصراع الطبقي وتتضح الفوارق: «ما في الجبل يبقى في الجبل.. كل واحد في حاله»[3] ويتأكد ذلك من الطبقة الكادحة وينهي حد الرجعية «وراس بن عمي، فات الحال، إما... وإما.. الشامي شامي والبغدادي بغدادي، الذبح من جهة.. والرصاص من جهة»[4].

وتتجلى الصورة واضحة عندما تتجلى الحقيقة لقدور وغيره من المستضعفين والمستغلين ويعترفون بالفرق بين الحبل الأبيض والحبل الأسود

---

(1) راجع د. واسيني لعرج «إتجاهات الرواية العربية في الجزائر».
(2) رواية «اللاز» ص (50).
(3) رواية «اللاز» ص (46)
(4) رواية «اللاز» ص (46).

ويستطيعون التمييز بينهما: «ويخيل لقدور أنه غائص في الأعماق... أعماق الأعماق، في بئر عميقة القرار... ينادي بالإنقاذ، ويمتد له حبلان واحد أبيض يمثل يد «ريمون» أو «جان جون» أو «الحاج الطاهر»... وآخر أسود يمثل يد اللاز، أو يد حمو أو يد زيدان أو يده هو بالذات»[1] وعندما يحسن بأيهما يتعلق ينبلج الفجر وتسطع الشمس.

حينئذ يصبح القطب الثالث (المستعمر) ـ في هذا السياق ـ عاملاً مساعداً على إدانة القطب الثاني، «الحاج الطاهر»، و «الشيخ سي المسعود»، لأن النص ومنذ بدايته لا يبرز المستعمر كعنصر أساسي في الصراع الأيديولوجي في الرواية بقدر ما يظهره كعنصر إدانة للقطب الأيديولوجي الديني الإقطاعي الرجعي، وفي الوقت نفسه عنصر محفز للبورجوازية الصغيرة للإنضمام إلى اليسار الشيوعي، هذا ما يؤكده الحوار السابق لـ«حمو» مع صديقه «قدور»، مؤكداً فيه أفكار أخيه «زيدان» هذه الشخصية «الرمز» للفكر الشيوعي: «لا فرق نقاتل جنباً إلى جنب ونتحمل نفس المشاق ننظر إلى العدو نظرة واحدة... فقط زيدان يفكر أحسن منا جميعاً آراؤه دائماً صائبة وأحكامه سليمة، وتنبؤاته صادقة... ربما السبب في ذلك أنه متعلم بينما أنا أميٌّ، بعنا بعض المتعلمين مثله، لكنه يفكر أحسن منهم، إذا كان هذا لأنه أحمر، فيجب أن نحمر كلنا، يجب أن تحمر الثورة كلها لنفكر تفكيراً سليماً، ونصدر أحكاماً صحيحة»[2].

فكما أن شخصية «قدور» في الرواية تتجاوز حدودها الفردية لترمز لطبقة بأكملها ـ فهو ابن البورجوازية الصغيرة حيث كان يعمل تاجراً في حانوت أبيه ليتركها وينضم للثورة مقتنعاً بآراء «زيدان» ـ فإن «حمو» وأخاه «زيدان» شخصيتان ترمزان للطبقة العاملة الكادحة (البروليتاريا)، إلاَّ أن زيدان يتجاوز رمزه الطبقي ليصبح رمزاً للفكر الشيوعي والمنظر للثورة التحريرية، يعتنق مبدأ الأممية بديلاً عن الوطنية، ولذلك يؤمن بالصراع الطبقي داخل وطنه ويرى أن

(1) رواية «اللاز» ص (46).
(2) رواية «اللاز» ص (106).

الصدام بين الأغنياء والفقراء ينبغي أن يكون دموياً، وأن المجاهدين من الفقراء والمساكين، عليهم أن يذبحوا الأغنياء لأنهم أعداء الثورة».

فالشيوعية هي المخرج الوحيد لهؤلاء الفقراء والمساكين من نفق البورجوازية والإقطاع: «إنها لائقة بالفقراء والمساكين، وضد الأغنياء وكبار الملاك. المجاهدون كلهم من الفقراء والمساكين وكل ليلة نذبح عدداً كبيراً من الأغنياء لأنهم ضدنا، ضد الثورة، لا يكتفون بمنع الإعانة عنا، بل يوشون بنا للعدو»[1]، هكذا وبهذا المفهوم استطاع زيدان أن يؤثر بفكره على المجاهدين والمحيطين به رفاقه وإخوانه وأولهم شقيقه حمو الذي أصبح يؤمن بكل ما يقوله أخوه زيدان بل أصبح الداعية المخلص لهذا الفكر: «زيدان يفرق بين الناس وينظر إليهم نظرات مختلفة ويعاملهم معاملات خاصة، لكنه لا يؤذي ولا يسيء لأحد بل هو أكثر الناس إتقاء لجرح العواطف»[2].

لكن بالرغم من هذه القناعات يبقى شيء ما يؤرقه ويحز في نفسه وبخاصة على مستوى الوعي التاريخي والانتماء الحضاري، فيدفعه إلى التساؤل الذي حاول النص إخفاءه منذ البداية «ترى هل الشيوعية شيء محرم، مثل الخمر والزنى والسرقة والخيانة؟ حسبما أكده المسؤول الكبير فإنها أكثر من كل هذه المحرمات. . . ما هي يا ترى وعندما يعجز الأديب في الرد على هذا التساؤل الجوهري يلجأ إلى التهويمات الخرافية والتقريرية المباشرة[*] «إنهم يتحدثون عنها كما لو أنها جنية تسكن الإنسان. . . حتى الجنيات فيها الكافرات وفيها المسلمات»[3] وهنا يبدو عجز الراوي على تقديم هذه الحقيقة بالنسبة إليه في إطارها الفني ـ في شكل حدث ـ وقد حاول «واسيني الأعرج» أن يبرر هذا المزلق بالصعوبة الفنية بقوله: «وهنا كذلك تكمن صعوبة الفن،

---

(1) رواية «اللاز» ص (106).

(2) رواية «اللاز» ص (107).

(*) سنوضح ذلك بدقة في القسم الثاني من الدراسة.

(3) رواية «اللاز» ص (106).

والفنان معرض في مثل هذه الحالات لارتكاب أخطاء تقتل العمل الروائي أو الفني بشكل عام، فتدفعه قناعته إلى إسقاط فكره على أبطاله بشكل آلي حتى ولو كان ذلك يتناقض مع واقعهم وطبيعة ممارستهم»[1] والحقيقة أن «وطار» ونظراً لشدة إيمانه بتوجهه الأيديولوجي وبفكره وقناعاته الأيديولوجية فإنه كثيراً ما يقع في مثل هذه المزالق، وهذا يأتي من كون الأديب يحرص كل الحرص على إيصال خطابه إلى القارىء قبل حرصه على فنية العمل الأدبي، ودليلنا على ذلك، تحميل «حمو» رغم تواضعه الفكري وأمنيته مثل هذه القضايا النظرية الخطيرة بكل بساطة: «لا أعرف فرقاً بيننا وبين زيدان، غير أنه لا يستعمل لفظة الأخ، وإذا ما اضطر لنعت أحد، استعمل لفظة الرفيق... حتى هذه لا يستعملها إلاّ مع أحب الناس إليه... لم يقلها لتاجر أو لثري صغير... أنا نفسي يكثر معي إستعمال عبارة يا ابن أمي بدل يا أخي»[2].

ويعيد «واسيني لعرج» ذلك إلى عفوية الشخصيات «لأن هذه العفوية ذاتها هي شكل من أشكال الوعي التاريخي الذي يعتمد على تفاصيل الحياة الدقيقة وعلى الملاحظات الصغيرة داخل واقع يتغير بسرعة كبيرة»[3] وحمو عندما يتكلم بعفويته هذه، ويعبر صدفة عن تلك القضايا الخطيرة التي لاحظها عن أخيه زيدان فهو ينتج بذلك «صدقه الثوري» إلاّ أن هذا لا يمكن أن يكون جوهر الشيء لأن شخصية حمو التي قدمها النص بكل تلك السذاجة والارتماء في كل تلك الموبقات - حتى الثورة لم يعرف طريقها إلاّ عن طريق الصدفة - لا يمكنها أن ترقى إلى ذلك المستوى الفكري، والتفريق بين «معلم تهمه الثورة كقضية وطنية، ومثقف عضوي» وتصبح الثورة جزءاً من كيانه لا يمكن أبداً التفريط فيها، فهي ليست مجرد أحداث تؤدي إلى الاستقلال كما ينظر إليها غيره (الشيخ) بل هي: «صراع ضد الاستعمار وصراع طبقي يؤدي إلى

---

(1) د. واسيني لعرج «الطاهر وطار تجربة الكتابة الواقعية» ص (51).
(2) رواية «اللاز» ص (107).
(3) د. واسيني لعرج «الطاهر وطار تجربة الكتابة الواقعية» ص (51).

قهر الاستعمار ورموزه البورجوازية التي خلقها لخدمة مصالحه»[1]، إلاّ إذا كان ينبع من جاهزية موقف الأديب نتيجة لحتمية الخطاب الأيديولوجي الموجه.

إذن يشكل «زيدان» جذع المعادلة وقطرها المحوري بل تدور حوله الأحداث كلها بحيث تشكل النبع الفياض للتوجه الأيديولوجي للنص الذي اجتهد الأديب في نسج قماشه خيطاً خيطاً. ولكونه كذلك، فهو القناة الحقيقية التي يعبر من خلالها الخطاب الأيديولوجي المؤطر لأحداث الرواية، فمركزيتها لا تنبع من قدرتها الفنية بل من تموقعها في الخطاب الأيديولوجي؛ فـ«حمو» و «قدور» وحتى «اللاز» ـ عنوان الرواية ـ أفلاك تدور حول الكوكب «زيدان» وآليات تجسد وعيه، فهو الشخصية المحورية المتكاملة والمثالية.

حتى «بعطوش» الذي بدأ خائناً للثورة (ضابط صف في الجيش الفرنسي) «Sergent» صورة غارقة في الموبقات والفحشاء، يضاجع خالته أمام زوجها، ثم يقتلها إرضاء لنزوات الضابط الفرنسي، ويقتل الأبرياء، أمثال أم «اللاز»، ويعمل (قواداً)[*] للضابط الفرنسي الشاذ جنسياً، تستيقظ فيه الروح الوطنية بقدرة قادر، يقتنع فجأة بأفكار زيدان، ويلتحق بالثورة، ويصبح وطنياً من الدرجة الأولى.

والتبرير الوحيد الذي يوحي به النص هو أن أفعال «بعطوش» كانت خارجة عن نطاقه، فهو العبد المأمور، لكنه عندما يستيقظ فيه الوعي الثوري يحرق كل ما يحيط به، ويلحق بالجبل، ويلتحق بالدائرة المحورية ويصبح واحداً من أبرز أفرادها، بل خليفته مستقبلاً.

هكذا تقوم أيديولوجيا الأديب بهذا الفعل. وهي بذلك تحول الفرد

---

(1) د. واسيني لعرج «الطاهر وطار تجربة الكتابة الواقعية» ص (51).

(*) لقب يطلق على كل من يتعامل مع الجيش الفرنسي يمده بالمعلومات عن الثورة والثوار وعن كل الحركات التي يقوم بها المواطنون لمساعدة المجاهدين..

البيولوجي إلى فرد اجتماعي، أي بما يسميه «آلتو سير» (حركية المجتمع).
يظهر النص «بعطوش» في بداية الأمر شخصاً لا تنفع معه القرابة العرقية والدموية أبداً. المصلحة وحدها هي التي تحدد شخصه وأخلاقياته وعندما يستنهض فيه وعيه الطبقي ويدرك حقيقة دوره كفرد في هذا المجتمع يتحول جذرياً، ومرد ذلك عند الأديب كما يعلله «واسيني لعرج» يعود إلى كون «وطار - كمبدع وفنان أصيل - يدرك بشكل جيد، أن المنبع الخالص (فنياً)، لا يكتفي أبداً بالأشكال الجمالية الجاهزة، ولكن على العكس من ذلك فهو يعبر عن حقائق ومشاكل العالم ومجتمعه، بوسائل أكثر قابلية للإيصال من غيرها»[1].

حيث إن المجتمع لا يتضمن بنية ساكنة وإنما هو عملية في حال من التكون للممارسات الإقتصادية والسياسية والأيديولوجية، ولما كان «وطار» عارفاً على المستوى النظري بما هو قائم، وهو يعلم جيداً أنه مجبر على تقديم التبريرات الموضوعية لدعوته، سعى إلى إبراز هذه الحركية عند هذه الطبقة الاجتماعية وهي في حالة إعادة إنتاج نفسها وعلاقاتها، وذلك عن طريق إعادة إنتاج الناس على المستوى البيولوجي، من خلال منحهم ما يسدون به رمقهم، والاجتماعي، من خلال إعادة إنتاج منطلقات السلوك، وكل المبررات المساعدة على ذلك، وبهذه الكيفية إستطاع وطار أن يقدم الوجه الإنساني لزيدان ومن خلاله ممثل الأبعاد الرمزية اللاز بكل هذه القوة كما يقول واسيني لعرج «فاللاز هو في النهاية الشعب الذي سيرث آلام أبيه ورفاقه الذين ضحوا بأنفسهم بدل أن يضحوا بقناعاتهم»[2]. «لم نأت بأسماء أحزابنا لكن لا نستطيع التخلي عنها، وبالتالي عن عقيدتنا»[3].

لقد اهتم الكاتب في هذه الرواية ببناء أسس خطابه الأيديولوجي، فحول

---

(1) د. واسيني لعرج «الطاهر وطار تجربة الكتابة الواقعية» ص (121).
(2) د. واسيني لعرج «إتجاهات الرواية الجزائرية» ص (506).
(3) رواية «اللاز» ص (270).

الشخصية المحورية «زيدان» إلى رمز للفكر الشيوعي بكل تضاريسه ونظرته الطبقية، وبذلك تحول إلى ناطق رسمي بأفكار الأديب، وذلك من خلال إلحاحه الدائم في الحديث عن الشيوعية كحل أمثل لتطلعات الشعب وإبراز معالم الحقد الطبقي، والدعوة التقريرية المباشرة إلى اعتناق مبادىء الحزب الشيوعي بل إنه أقحم في الأحداث ما يدعم أفكاره، وذلك بخلق مشهد الانتخاب الديموقراطي الحر الذي قام به مع زملائه في الكهف، وإدخال شخصيات ثانوية ليست لها قيمة في تطور الأحداث سوى التضامن الشيوعي، الفرنسيون والإسبان، رفاق «زيدان» الذين أعدموا من طرف الشيخ «سي مسعود» مسؤول الجبهة، وإقحام مقاطع من النشيد الأممي في سياق النص، دون مبرر فني واضح:

«إنهضوا معذبي الأرض(*)

هبوا أيها المحكوم عليكم بالجوع

فالحق يدمدم في فوهات براكينه

إنها حمم النهاية...

لا منقذ سام

لا المولى لا القيصر أو إمام...»[1]

كل ذلك كان محاولة من الكاتب لإثبات دور الحزب الشيوعي في الثورة التحريرية وقيامه بتجنيد الطاقات الوطنية الحية في ميكانزمات الثورة رغم القمع الذي قوبلت به من طرف اليمين المتطرف في الجبهة، ومن ثم ينسب الكفاح له دون غيره، ويرى أن النهاية المأساوية التي انتهى إليها زيدان بذبحه ورفاقه من أعضاء الحزب الشيوعي أنهم ذهبوا وقوداً للثورة التي

(*) ترجمة نثرية لمطلع نشيد الإقليمية الاشتراكية - الراوائي.
(1) رواية «اللاز» ص (271).

أشعلوها وراحوا ضحية للصراع الأيديولوجي، ولكن هذه التضحية تعتبر الثمن الذي يدفعه الرفاق من أجل الآخرين «الشيوعي والشمعة لا دور لهما إلاّ الذوبان والانتهاء والذوبان هكذا»[1].

وكما بدا زيدان شخصية محورية بالنسبة لأبناء جلدته في أحلامهم وأمانيهم وطموحاتهم فهو شخصية محورية بالنسبة لرفقاء الدرب الأيديولوجي أيضاً ورفض قبول الفرصة التي أتاحها له الشيخ «سي مسعود» ويأبى إلاّ أن ينتهي مع رفقائه: «حدق فيه زيدان جيداً، وقد غير موقف الموت الدموي المرعب لونه، وبسرعة فكر في قائد الوحدة الثانية، الفنان السفاح الذي ذبح في ليلة واحدة سبعة أنفس، وفكر في سوزان، وفي موسكو، وفي الحرب العالمية الثانية، وفي انقلاب مصر، وما أتى به، وفي اللاز، ومريانة، وحمو، وبعطوش، الذي ظل طيلة الفجر يفكر فيه ويتساءل عما إذا كان ممكناً أن تكون هناك خيانة مطلقة، أو ترد نهائي... ليس لي أن أتخذ أي موقف شخصي في مسائل تعود إلى الحزب يجب أن تعلم هذا عن الشيوعي ياالشيخ...»[2] وهو يمتلك بذلك كل مبررات وجوده، كما تتضح قيمة الشخوص المكملة له، فالأيديولوجيا تعمل على ضم الفاعلين من الأفراد أو تحولهم إلى أفراد فاعلين؛ ولأن بنيتها إنعكاسية ومزدوجة، فهي تستدعيهم باسم ذات وحيدة ومطلقة في مرآة مزدوجة بحكم كونها مركزاً يضم الذات المطلقة المهيمنة على الأفراد.

وهي إذ تستدعي هؤلاء الأفراد عبر علاقات انعكاس تمكنهم من تأمل صورتهم: «حظنا سيئ يااللاز، يوم وقعت في قبضة يدي، أفضلُ عنك، لن تتطور، خُلقتَ مادة خام، وستظل كذلك، لن يفهمك أحد بعدي يااللاز حتى أنت لن تفهم نفسك، إلتحقت بها عفوياً، بل هي التي التحقت بك، أدركت الثورة وأدركتك، أدركتها عملاً وأدركتك روحاً، ولما حان أوان اقتحامها

---

(1) رواية «اللاز» ص (257).

(2) رواية «اللاز» ص (272).

لرأسك، لفكرك، ها هو الجسر يقطع بينك وبينها، ها هي النهاية تحل، الموت»[1].

حتى في هذه العملية وهذه المرآة العاكسة أمام حركات أربعة كما عددها آلتوسير[*]:

1 - إستدعاء الأفراد الفاعلين.

2 - إخضاعهم للذات.

3 - تبادل الإعترافات بين الفرد والذات، فيتم تعرف الفاعل على نفسه.

4 - الضمانة المطلقة بأن ما يحدث هو أمر بديهي في هذه الخطوات، يتم تحويل الأفراد إلى فاعلين (حمو، بعطوش، اللاز، قدور، سوزان...) أي يحتويهم «وهُمْ» الحرية المطلقة في الحياة، واتخاذ القرارات وإعلان وجهات النظر ومن ثم يتحولون إلى جزء طيِّع يخضع من تلقاء نفسه لما تمليه الذات المطلقة، ويقبل - دون قسر - باستبعاده ومن ثم يمارس الإستعباد دون تدخل من أحد.

هكذا «ينوس المناضل الشيوعي بين زمن ذاتي مهده الرغبة، وزمن موضوعي مرجعه التاريخ، تقول الرغبة إن الثورة قائمة، وعليها أن تغير «التاجر الحقير» و «الفلاح الأعمى»، ويقول الوعي، إن تحرر من ضباب الرغبة، إن الثورة طي الغيب وواجبة التأجيل. وفي الحالين فإن الشيوعي يحاصر ذاته، ويوزع أوصاله على أزمنة متباعدة، فهو إما أن يتفكك في زمنه، أو أن يهجره باتجاه زمن لم يصل بعد. وهو في هذا الحصار سلم عنقه إلى سكين نقيضه، حيث تذهب السكين عميقاً دافنة حلماً وإنساناً معاً[2]».

---

(1) رواية «اللاز» ص (257).

(*) راجع أجهزة الدولة الأيديولوجية.

(2) د. فيصل دراج «دلالات العلاقة الروائية» ص (224).

يضيع الشيوعي لأن زمنه ضائع بين الأزمنة، حاضر وغائب في آن، ينتمي للمستقبل والحاضر منه ملامح، أما «سي مسعود» فيعرف زمنه تماماً، لا ينتمي إلى ماضٍ أو حاضر بل إلى كل زمن يجعل من القول الواحد والموقف الوحيد سيداً، فيقول «سي مسعود»: «اتخذوا القرار في شأنكم، بالنسبة لزيدان لا بد تبرئه من العقيدة وانسلاخه من الحزب وإعلان انضمامه إلى الجبهة، وبالنسبة لكم أنتم، التبرؤ أيضاً والدخول في الإسلام. . .»[1]، «يموت زيدان إن ألغي وجهه الفكري ويسحقه الموت إن ظل وجهه سليماً»[2].

وهذا ما يجعل مفهوم الحقيقة الصادر عن مفهوم الثورة يشرح تناظر المواقع بين الشخصيات إلى حد التناقض في بعض المواقف ويوضح بشكل جوهري، إشكالية التناقض التي سادت مراحل الثورة حسب مضمون الرواية، وهو موقف أيديولوجي صريح، يجعلنا «نخرج في النهاية بخلاصة جوهرية وهي: أن الذين قادوا الثورة لم يكونوا كتلة متجانسة تحكمها منظورات تاريخية موحدة تقود على أساسها الجماهير صاحبة المصلحة في التغيير الاجتماعي»[3] ومن هنا كان لا بد من إعادة النظر في كل الميكانيزمات التي سبقت الاستقلال، حتى يتسنى لأولئك المهزومين أيديولوجياً أيام الثورة أن يعيدوا الكرة بإيقاظ الضمير الجمعي الجماعي على إحدى مناطق التعاسة البشرية[4]، فكان من الطبيعي جداً أن يكون مصطفى ورضوان وغيرهم في اللاز الثانية(*) الأبناء الشرعيين للشيخ الذي أمر بذبح زيدان، أو ليس مستبعداً أن يتحول دم زيدان في الرواية الأولى، إلى دم يجري في عروق الطلبة

---

(1) رواية «اللاز» ص (221).
(2) د. فيصل دراج «دلالات العلاقة الروائية» ص (225 ـ 226).
(3) د. واسيني لعرج «إتجاهات الرواية العربية في الجزائر» ص (489).
(4) المرجع نفسه، عن شكري غالي «الرواية العربية في رحلة العذاب» عالم الكتب القاهرة ط I، 1971 ص (14).
(*) «العشق والموت في الزمن الحراشي» ش.و.ن.ت. الجزائر. ط II، 1982.

المتطوعين المنحدرين بشكل عام، من طبقات جد فقيرة، كالشريف وجميلة و«شباح المكي» المناضل من خلال مذكراته و«اليامنة» إضافة إلى أن اللاز الذي ظل يمثل الضمير الشعبي، الشاهد، على كل ما يقع منذ الثورة الوطنية حتى الآن»[1].

ويستمر الصراع والتصادم الأيديولوجي بين الكتلتين (يسار تقدمي وسلفية رجعية) بين أحفاد الجيل السابق جيل الثورة. لكن من هذه الزاوية تنعدم الحركية ويطغى القول النظري، على عكس ما جرى في الرواية الأولى، أي يتحول الصراع من تصادم فعلي إلى جدل فكري بين الطلبة المتطوعين، جميلة الطالبة اليسارية ومصطفى زميلها في الكلية والإمتداد الطبيعي للشيخ لكنه لا يستطيع أن يؤدي دوره كاملاً، ويفشل حيث نجح سي مسعود أيام الثورة، حتى وإن لم يكن هذا الفشل مبرراً تبريراً فنياً.

ولما أصبحت الملحمة هذه المرة من أجل تحرير الجزائر من آثار الإستعمار الفرنسي والإقطاعية المحلية - الملحمة هي الثورة الزراعية - واحدة من الثورات الثلاثة لتشييد الجزائر المستقلة، أرادت الرواية أن تجسد تلك الصراعات الجوهرية التي سادت المجتمع الجزائري مباشرة بعد الاستقلال، حيث استمرت تلك التصادمات الأيديولوجية «لكن مطروح ضمن إطاره التاريخي وشكله العلمي، لا كصراع هامشي يستهلك عبثاً كل القوى المنتجة، ولكن يأخذ بعده الأكبر كصراع طبقي»[2].

وهذا ما دفع بالكاتب إلى حشد كل الوقائع التاريخية وقولبتها ضمن إطار روائي، مستغلاً قدرته على تصوير تلك الوقائع التي عاشها ميدانياً وإيمانه بتوجهه الأيديولوجي مستغلاً ثقافته الأيديولوجية ووعيه بها وعياً كاملاً.

إلاَّ أننا نلاحظ أن الروائي لم يجدد في البنية المعمارية للرواية، بل هي

---

(1) د. واسيني لعرج «إتجاهات الرواية العربية في الجزائر» ص (489).
(2) رواية «العشق والموت في الزمن الحراشي» ص (14).

استمرار لأحداث الرواية الأولى بكل تداخلاتها وأحداثها، عدا كون زمنها زمن الإستقلال، أي أننا هذه المرة لا نجد الكتلة الثالثة (الإستعمار) وتبقى أمامنا الكتلتان الوطنيتان، كتلة اليسار التقدمي الشيوعي، وكتلة السلفي الرجعي الاقطاعي، كما تصنفها الرواية حيث ظل اللاز يفرض نفسه بقوة كذاكرة شعبية فهو «ليس سوى جثة تسكنها أرواح جميع الشهداء، كل ثانية تحل بهذا الجسم روح» فهو الإطار الذي يحيط بأحداث الرواية، من بدايتها إلى نهايتها، أي المرجعية التاريخية لأولئك الشباب الذين تطوعوا لإنجاح الثورة الزراعية، والإنتصار على الإقطاعية الرجعية بكل حماس، وهذا الحماس يشحنه اللاز بقوته المعنوية «فهو إذ كان ذاكرة هذا الشعب فهو كذلك حاضره الذي ما يزال يبحث عن طريقة لبناء مجتمع الاشتراكية والعدالة تسقط فيه كل التمايزات الطبقية... وكما في المرة الأولى، تتطور كل التفاصيل الصغيرة مع لولبة البناء الروائي ليصير اللاز الشعب برمته، وبكل تناقضاته الجوهرية»[1].

إذا كان «زيدان» هو الشخصية المحورية في القصة الأولى، فإن هذه الوظيفة قد انتقلت في القصة الثانية إلى ابنه ووريثه الشرعي تاريخياً. «الطاهر وطار» وهو «الفنان الذي يستوعب السياسة والاجتماع والاقتصاد في وحدة أيديولوجية كاملة»[2] يعرف جيداً كيف ينقل هذا الدور إلى «اللاز» ويجعله «رمزاً سيالاً للفرح والحزن» والآمال المستقبلية رغم صمته، فإن كيانه ككل يحكي التاريخ الماضي ويدفع إلى آمال المستقبل ويفتح الروح في أبناء أولئك المسحوقين فهو بالنسبة إليهم «كائن وغير كائن، كائن حيث ما حللنا ولينا وجهنا، اللاز يملأ الدنيا، هنا في الجزائر، هناك في المغرب في تونس في مصر، في الهند، في السند، في كل مكان لم تقم فيه ثورة

---

(1) د. واسيني لعرج «الطاهر وتجربة الكتابة الواقعية» ص (54).
(2) د. واسيني لعرج «إتجاهات الرواية العربية في الجزائر» ص (522) عن شكري غالي «الرواية العربية في رحلة العذاب» مجلة الآداب البيروتية 2/ 3/ 1980 ص (14).

العدل، في كل موطن يذبح فيه زيدان، وغير كائن لأننا لا نستطيع أن نشخصه في فرد معين، لا نستطيع أن نلمسه ونحدق فيه، ولا أن نعطيه ملامح معينة، إنه أنا وأنت وكل الناس، هو في نفس الوقت لا يمكن أن يكون أنا أو أنت أو واحداً آخر»[1] وكيف والصراع محتدم أكثر بين البورجوازية الرجعية بالأمس واليوم أشد «فالبورجوازية واحدة وأسلوبها واحد ومنطقها واحد أيضاً»[2] و«المعركة مع الرجعية ليست سهلة إلى هذا الحد، السرطان الورم الخبيث، يسكن ولا يموت، حين ينهزم يغير مظهره»[3] «ولهذا فهم مرضى لا يستحقون أية رحمة أو شفقة، فقط مجابهتهم ودحرهم هو الحل، فهم لا فرق بينهم وبين «هتلر» و«موسيليني» و«نيكسون»، وأي رأسمالي أو إقطاعي آخر أو فاشي»[4].

جميلة وحدها تستطيع فعل ذلك، لأنها فهمت اللاز جيداً، ولأنها وحدها فقط «قهرت الظروف والمحيط والذات، إنعتقت تماماً، حتى بلغت حد النضال من أجل إعتاق غيرك، إعتاق الجزائر من هيمنة الإقطاع وتسلط الإستغلاليين، إعتاق الإنسان الجزائري من الظلم والإستغلال والتعسف. مناضلة، إنك مناضلة، مناضلة رقيقة يا جميلة، واحدة من نخبة قليلة لها الشجاعة الكافية لترفع عقيدتها بلا تردد ولا خوف ولا خجل:

إيـه شـعـبـيـة ثـورة زراعـيـة

إيـه شـعـبـيـة، تـسـقـط الـرجـعـيـة

إيـه شـعـبـيـة ثـورة إشـتـراكـيـة»[5]

هكذا يقدم الكاتب بداية تصادمه مع الأيديولوجيا المضادة ويشحن بطلته التي تقوم بدور «زيدان» في الرواية السابقة، فهي البطارية المركزية التي تشحن

---

(1) رواية «العشق والموت في الزمن الحراشي» ص (27).

(2) رواية «العشق والموت في الزمن الحراشي» ص (30).

(3) المصدر نفسه ص (31).

(4) و (5) المصدر نفسه ص (33 ـ 34).

كل البطاريات ولهذا يجب أن تعرف كل شيء وتحيط بكل شيء وتعي دورها الريادي كما وعاه «زيدان»: «أدركي يا جميلة، أن التطوع، مهما كانت قيمته، ودون أي استنقاص لقيمته، ليس أبداً أداة لاقتحام الأزمنة. إنه ليس سوى مد يد العون، وإلاّ أصبح تعويضاً ثورياً دونكيشوطياً»[1].

يتدخل الأديب مباشرة في توعية أحفاد «زيدان»، ويذكرهم بأن الصراع الأيديولوجي بينهم وبين أعدائهم الطبقيين لا يقبل الحلول الوسطية ولا يمكن أن ينتهي بدون أن ينتهي أحدهما، وإذا فهموا عكس ذلك، فإنهم سيذبحون كما ذبح «زيدان»، فالظروف اليوم غيرها في الثورة، كل الأمور مؤاتية لنا من أجل أن ننشر الدعوة بعيداً عن أي ضغط أو تهمة تؤدي إلى الذبح، لا «مصطفى»، ولا «رضوان» الذي يؤطر المعركة المضادة يملك ما كان يملكه «سي مسعود» وبالتالي الأيديولوجية القمعية عندهما فقط هي غطاؤهما السياسي فلا خوف إذن منهما، لكن هذا لا يدفع إلى التهاون والإستخفاف لأن «النضال له طعمان متميزان، أحدهما عذب جداً، وثانيهما مر جداً. كلا الطعمين حادان، إلاّ أنهما ينتهيان معاً إلى إحساس قوي بالإنتشاء. بالإحساس بذروة المواجهة، مواجهة المصير الدرامي عن وعي وعن سبق إصرار. إحساس طارق بن زياد، في اللحظة التي أحرق فيها سفنه. آه... آه.

إننا اليوم في أحسن وضع، نعمل في سرية تامة، ولا أحد يستطيع أن يحضر تهمة معينة ضدنا، أو أن يميز ما بين هذا التطوع وذاك، نتستر وسط التسعين في المائة من باقي المتطوعين، ولا أحد منا يعلن عن انتمائه حتى لرفيقه، لكن المؤكد، أنه بعد سنوات لن يتطوع غير الملتزمين الحقيقيين، بالعقيدة الثورية»[2]. ولكي تتجلى حقيقة هذا الصراع ويتشكل المعمار البنائي للرواية جعل الأديب من حفدة «سي مسعود» قوة مقابلة ومضادة لطموحات «جميلة» ورفيقتها، وكما فعل في النص الأول عمل الأديب على إبراز الصورة

---

(1) المصدر نفسه، ص (55).
(2) رواية «العشق والموت في الزمن الحراشي» ص (140).

البشعة «المصطفى» وإخوانه: حيث «يقف مصطفى رمزاً للإنسان الرجعي الذي دفعته عقدته النفسية وإحباطاته العاطفية في هذا التوجه دون غيره، ورأى رضوان المرتد والمنظر للفكر الفاشيستي، ووراء هذا الأخير تقف أوساط إستعمارية ما يزال حلمها الجوهري هو ضرب كل بذرة لبناء الإشتراكية في الجزائر»[1] ووسيلتها إلى ذلك استعمال الدين في عرقلة بناء الاشتراكية في الجزائر وجعلها العقيدة الوحيدة التي واجهت قانون الثورة الزراعية، وهي مشكلة نابعة من الشعب أساساً، حيث انتشرت الشائعات والفتاوى الدينية بأن الإستيلاء على الأرض حرام وأن أصحابها سيعودون لاستردادها بالقوة»[2].

مرة أخرى يلجأ الأديب إلى البحث عن المبررات المسبقة للفشل المحتوم للمشروع الأيديولوجي الذي ينادي به، ومرة أخرى المتهم هو الشعب الذي تغيب شخصيته وينطمس وعيه بالواقع ويخضع للتنويم المغناطيسي لحفدة الشيخ «سي مسعود» كما حدث له بالأمس ولم يحرك ساكناً؛ فقد ذبح زيدان أمامه بنفس الدعوة، وها هو اليوم يساهم بغير وعي في عرقلة بناء الاشتراكية في الجزائر عندما يسمح للإشاعات التي يروج لها «مصطفى» و «رضوان»: «لقد راجت في الريف الجزائري بسرعة فائقة فتاوى دينية مفادها أن الاستفادة من الأرض حرام ذلك أن هذه الأرض مستولى عليها بالقوة وهي عند الله شاء العبد أم أبى ملك لأصحابها الأصليين. ثمرتها حرام والاستفادة بها كفر. كما راجت دعاية قوية تؤكد للجميع أن باقي مناطق البلاد لم تؤمم الأرض فيها، ذلك لأن أصحابها حملوا السلاح والتحقوا بالجبال وهم زاحفون للقضاء على السلطة الكافرة، مع عملائها من الفقراء المستفيدين. يقال ذلك في كل منطقة ثم إن السلطات المعنية بتسجيل الراغبين في الأرض نفسها كثيراً ما تقوم عائقاً هاماً في ذلك ولا غرابة فمعظم الموظفين في البلديات أو الدوائر هم ملاكون عقاريون أو من منبت إقطاعي»[3].

---

(1) د. واسيني لعرج «إتجاهات الرواية العربية في الجزائر» ص (527).

(2) عبد الفتاح عثمان «الرواية العربية الجزائرية ورؤية الواقع» ص (114).

(3) رواية «العشق والموت في الزمن الحراشي» ص (35 ـ 36).

هكذا يقدم النص بداية الصراع الأيديولوجي في شكله التصادمي ويعلن كل فريق صراحة عن نيته وغاياته وأهدافه عكس النص السابق، حيث ظل الصراع ضمنياً غير معلن، عندما يصرح مصطفى علانية: «يحيا الإسلام أولاً وقبل كل شيء» أمام الملأ بكل قواه فيجلب إنتباه المتطوعين من الفريقين والمشرفين على القرية وفرقة المتطوعين، ويكون رد الفعل من الفريق الثالث على شكل تساؤل يبرز تردد هذه الكتلة وأن الخوف لا يزال يسكن أوصالها كما يوضح أن فلسفة زيدان ما تزال قائمة: «إننا ولدنا في غير زماننا».

- «إنهم يفتعلون معركة، ما هي نيتهم، أعتقد أن أصحابنا وراءهم، قال الشريف رئيس فرقة المتطوعين، فرد عبد القادر ساخطاً:

- وآخرتها ما هي؟ لماذا لا نكتفهم، ونلقيهم في مقطورة توصلهم إلى الحافلة فيعودون من حيث جاؤوا.

- المعركة لا تنتهي عند هذا الحد، يا عمي «عبد القاء(*)» لو كان الأمر بهذه السهولة والبساطة لما كشفوا عن أنفسهم إطلاقاً، هؤلاء الطلبة وعددهم لا يتجاوز السبعة لا يمثلون أنفسهم، وإنما يعكسون تياراً قوياً، خيوطه تتفرع على كامل بلادنا، وتلتقي مع أخرى تتفرع على كامل العالم.

- تقول؟ والهواري(**) ماذا ينتظر؟

- آه يا عمي «عبد القاء»، سأشرح لك الأمور فيما بعد.

- يحيا الإسلام، يحيا الإسلام.

هتف صوت نسائي، كانت جميلة هي صاحبة الصوت، تأملها الجميع، أعادت الهتاف مرة ومرات.

(*) عبد القاء: تلفظ هكذا في الغرب الجزائري.

(**) الرئيس هواري بومدين، وكان يحلو للشعب والمسؤولين مناداته بذلك، وهو لقبه الثوري.

إنبعثت زغرودة أطلقتها فاطمة، أعقبتها ثانية فثالثة، هتف الجميع:

- يحيا الإسلام، تسقط الرجعية.

وقف مصطفى حائراً، كانت الأصوات قوية، كانت ثابتة رصينة واضحة تتميز بالصدق أكثر من ذلك، هل يفعل ذلك، هل يعقل هذا، وهؤلاء الحمر الملاحيد يهتفون بحياة الإسلام؟ وماذا بقي لنا نحن بعد ذلك؟

إلتفت إلى أصحابه الستة الذين كانوا قد وزعوا بترتيب على كامل الصف الطويل حتى يتسنى لهم تأطير الوضع، كانوا بدورهم مشدوهين، بدا له الصف أعرض بكثير مما كان عليه، بدت له أجسام الفلاحين وباقي الطلبة والطالبات أضخم بكثير مما كان يراها قبل رتوة [كذا]، ألقى نظرة على المجرفة التي كان يتهدد بها، فألفاها أصغر من ملعقة»[1].

هكذا تحولت الرواية إلى مسرح للمنافسات الفكرية لتجسيد طموحات أيديولوجية، فشل النص الأول في تجسيدها على أرض الواقع أيام الثورة، ويستغل الأديب هذه المواقف المتباينة بين الكتلتين ليعبر عن تصوراته، لكن هذه المرة على لسانه لا على لسان أبطاله، يتجلى ذلك من هذا الحوار الذي أجراه بين شخصية «جميلة» ليشرح فيها وظيفته ككاتب: «إنه اليأس تدفعونني إليه، حين تقولون لي إننا عدنا من قرية «اللاز»، وهو بخير، كما تركته منذ سنوات عديدة، عمه «حمو» يقرئك السلام.

قافلة التاريخ حق، مع ذلك ليس لها درب، أو مسلك محدود. وهذا لا يعني أنه ليس من واجبنا أن لا ننضم إليها، وأن لا نؤثر في دفعها إلى الأمام ما أمكن.

لم يقل «براهما» كل هذا الكلام، لم يلق هذا الخطاب بالحرف الواحد، لكنه جعلني أتهمه وأفهم أكثر منه، يقول دائماً: إنني لا أحسن لا

---

(1) رواية «العشق والموت في الزمن الحراشي» ص (39 ـ 40).

الغزل ولا الحديث، ولكني أكتب، هذا عزائي، وهذا دوري، وهو يختلف عن دور الآخرين وهذا مهم جداً. عليكم أن تفهموا من تلقاء أنفسكم، الكاتب كاتب، والمغني مغن، واللاز موجود في كل جيل في كل مكان وكل زمان، جيل يلتقي بلازه بصفة معينة، وأنا التقيت به قبل أن يستشهد أبوه، عرفته جيداً، عرفته كما أمكن لي أن أتحدث لكم عنه، وكل ما عدا ذلك، فمجرد حديث بلغني عنه أو مجرد حب دفنته في أعماق قلبي»[1] وبهذا يكون الكاتب قد أقحم نفسه في دائرة المعركة وبوعي منه لأنه حين يطرح هذا الصراع يحدد طبيعته، ولا يخرج نفسه ككاتب عن هذه الدائرة.

إن هذا الحوار بكل ما يحمل من سقطات فنية فهو يخدم وجهة نظر الكاتب في إبراز جهود الرفاق الشيوعيين، وتضحياتهم النضالية، وأفكارهم، كما تؤكد حرصه الشديد على إيصال هذا الخطاب الأيديولوجي، الذي هو عصب هذه النصوص. ونظراً لعدم تأكده وإيمانه من قوة الإقناع عند شخوصه وبخاصة جميلة، خليفة زيدان في النص الثاني، لصغر سنها، وقلة خبرتها، الشيء الذي أدى به إلى إقحام نفسه كطرف بين شخوص النص الروائي: «عندما تقرئين رواية أندري مالرو «قدر الإنسان» سترين كيف كان الحمر يقذف بهم أحياء في الأفران، التاريخ دائماً يعيد نفسه، البورجوازية واحدة وأسلوبها واحد ومنطقها واحد أيضاً»[2] إذن هي مرافعة يقوم بها الأديب لصالح الشيوعيين دفاعاً عنهم أمام إضطهاد الكل لهم وبدلاً من أن تعبر الشخصيات عن أفكارها الخاصة المرتبطة بالأحداث يتولى الأديب نفسه شرح أفكاره، والإشكالية هذه تأتي مع عدم الإيمان المطلق عند الأديب بالشعب نفسه وتَوَجُّهِهِ، فهو يشكو عدم اكتراث الشعب الجزائري بهذا الانتماء الأيديولوجي الذي يكون هو منقذه مما هو فيه من التخلف (البديل المنتظر).

«هؤلاء الناس، هذا الشعب ينتظر كل شيء من الهواري ويبدو أنهم غير

(1) المصدر نفسه ص (28).
(2) رواية «العشق والموت في الزمن الحراشي» ص (29).

مستعدين لأية مساهمة، هل ماتت روح المقاومة فيهم أم خمدت؟ هذه ثورة سلبية في حين تخلق الرجعية المشاكل بيدها، مستعينة بحياديتهم، يقومون هم مكتوفي الأيدي في انتظار ما سيفعله الهواري المسكين، يجب أن يتحرروا، يجب أن يستوعبوا الخطاب السياسي للهواري وأن يبقوا صامدين فيه»[1].

يضاف إلى تخاذل الشعب كما يصفه الأديب، تحرش المسؤولين في الدولة بهذا التوجه الأيديولوجي، تارة باللامبالاة لما يحدث بين الرجعية والتقدمية ألا وهو التباهي والتأكيد بأن الجزائر طبقت الاشتراكية، وهي تحياها، ويجب أن ننبههم أيضاً إلى ضرورة فصل الثورة الزراعية، وعزل الاقطاع، وفصله عن الرأسمال الوطني»[2].

إلاّ أنه ورغم كل هذه المخاطر العويصة التي تحف تطبيق الأيديولوجية الشيوعية، والتي يبرزها الأديب صراحة إلاّ أننا نجده يتجنب الخوض في كيفية معالجة ذلك، أو كيفية التصدي والمقاومة، فقط يركز في عمله على معاداة الدين والذين يقومون عليه وإبراز مواقفهم السلبية المنهج، ومعاداتهم لدعاة الشيوعية، رغم أن هذا شيء طبيعي لا يحتاج إلى هذا الجهد الكبير.

فهل الخطورة تأتي من هذا المنظور والمنطق أو من أولئك الذي يتسترون وراء مؤسسات الدولة على أساس أنهم حماة النظام وأعوانه، وهم غير ذلك يكنون له كل الحقد والبغضاء ويتربصون به الدوائر: «إسمع أيها الطالب المثالي، هذا النظام أعرف دخيلته أكثر من أي واحد آخر، لسبب بسيط جداً هو أنني جزء منه، عمي.. جداً جداً.. [كذا] أنا شخصياً اشتغلت أربع سنوات كاملة مسؤولاً عن وحدة إقتصادية، وسنوات رئيس دائرة، لكن في الأخير فضلت الخروج إلى الأعمال الحرة، لأبني مستقبلي ومستقبل أولادي، كما يفعل جميع الناس، إنني أعرف من الأسرار ما لو تعرفه

---

(1) المصدر نفسه، ص (117).

(2) رواية «العشق والموت في الزمن الحراشي» ص (115).

المعارضة لأطاحت بالحكم بسهولة، إن شعبنا حر، خلق حراً يحب الحرية والديموقراطية، ويكره القيود والأوامر، أقول هذا وأؤكده، وحكاية الاشتراكية هذه كلام فارغ، لا أحد يحب السماع إليه»[1]، إذن فالخطورة تكمن هنا في هذه المواقف، وهذه التوجهات الرأسمالية الخطيرة، والتي تحتاج أن يحللها الأديب ويركز عليها وليس تلك الآراء والمنطلقات التي تنطلق منها جماعة مصطفى: «علينا أن نتصدى لهم، نُسَفِهَهُمْ، ونؤلب الرأي العام ضدهم، من تصادم واشتباكات وعرقلة واضحة من طرف الرجعية المتجذرة في الإدارة والمتموقعة في شتى المناصب المهمة وتارة أخرى بمحاولة هذه الأخيرة الكشف عن عجز هذا الخيار عن قيادة البلاد إلى الحل الأقوم، هذا ما يفصح عنه هذا الحوار الذي أجراه الأديب بين مسؤول سابق في الدولة، والشريف الطالب المتطوع:

ـ «كنت أعتقد أن الجهلة من الشعب هم فقط المضللون.. ماذا يجعلكم تساندون هذا النظام، إنه غير شرعي، مجهول الهوية، لا هو بالملكي، ولا هو بالجمهوري، ولا هو بالإمبراطوري أو بالعسكري... إذا كانت مثل هذه المخالفات الفظيعة تخفى على نُخبتنا الجامعية، فالشعب المسكين معذور والله»[2] ويستمر الحوار بين الطالب الشريف والمسؤول ليؤكد هذا الأخير سبب هذا التدهور الإقتصادي وهذه السلبيات والخسائر التي تلحق بالإقتصاد يومياً، هو الإشتراكية التي يسعى هؤلاء إلى تدعيمها: «إن الخسائر مست حتى شركة النفط، شركة النفط يا عباد الله كيف تخسر؟ تستخرج من قاع الصحراء، مادة تبيعها، ومع ذلك الخسارة ملازمة... لولا التبذير باسم الإشتراكية»[3]. وعندما تكشف هذه الطبقة المضادة للمشروع الاشتراكي والمتوارية وراء مكاتب الإدارة عن نيتها وعن قناعتها، يضطر دعاة الشيوعية

---

(1) المصدر نفسه. ص (112 ـ 113).
(2) رواية «العشق الموت في الزمن الحراشي» ص (112).
(3) المصدر نفسه، ص (113).

إلى إعادة النظر في الخطأ الإستراتيجي الذي ارتكبوه بعد الاستقلال مباشرة، وعليهم الآن مراجعته حتى يجتنبوا هذا الخطر المحدق بهم، الرجعية والبورجوازية من جانب، والأصولية من جانب آخر والإشكال قائم بينهم: «علينا أن نركز جهدنا الكامل على إفهام الفلاحين الذين نتصل بهم بأن القول، إننا في مرحلة الاشتراكية، خطر يضر أساساً الاشتراكية، وعلينا أن ننبه أصدقاءنا إلى ضرورة التراجع عن الخطأ الاستراتيجي الذي تجرنا إليه الرجعية، أتفهمون أننا قلة، كذا كان الرسول الأعظم عليه الصلاة والسلام في غزواته، نحن سبعة وهم قرابة السبعين، واحد مقابل عشرة، غزوة بدر فلتكن كذلك، وسننتصر في المعركة بإذن الله وبعون منه لأننا مؤمنون عامرو القلوب بالإيمان والثقة ولأنهم جبناء عملاء للخارج، معقدون بذنب تعاطي الحرام الممنوع، إن اللصوص دائماً جبناء، وهم لصوص يريدون أن يسرقوا منا شعبنا ويعطوه لموسكو»[1].

وكأننا بالأديب يشير إلى التركيبة الكلية للفكر الرجعي التي هي في النهاية الوجه الثاني للشيخ في «اللاز الأولى»، أو كما يبرر ذلك «واسيني لعرج»، وإذا كان الأمر كذلك فكيف نبرر ذلك الانسجام الحاصل بين الواقع بكل زخمه وهذا التوجه ـ الانسجام الحاصل بين الحزب والإدارة وهؤلاء الأصوليين ضد دعاة الاشتراكية ـ وهذا يحتاج إلى تحليل فني واستراتيجي لا بالإشارة إليه من بعيد.

إن الخطر الحقيقي يكمن في هذا الانسجام بين الشعب والسلطة الحزبية وكذا السلطة التنفيذية: «أحيطكم علماً بأن الحزب معنا، منسق قسمة جبهة التحرير سينجدنا في الوقت المناسب، سينجدنا بالمناضلين وبالشعب وبالدرك الوطني إن اقتضى الأمر، اتفقت معه على محاصرتهم في الثانوية من طرفنا حتى تحضر الحافلة وتعيدهم إلى العاصمة»[2].

---

(1) و (2) رواية «العشق والموت في الزمن الحراشي» ص (129 ـ 130).

إن هذا التوافق ليس نتيجة «كلام معسول» كما يؤكده «واسيني لعرج» ولكنه تذبذب في الوعي الفكري الثقافي لدى الكتلة الأولى (الرجعية ورفقاؤها) وهذا التذبذب أدى إلى التردد والبحث عن الحل الوسط: «يا عمي عبد القاء، نحن هنا لنعين الثورة الزراعية، لنعينكم ونعين الهواري والبلاد كلها على حل المشكل، وليس من المعقول إطلاقاً أن نخلق مشاكل أخرى...»[1] «مشكل مصطفى هذا بسيط وعلينا أن نجد له حلاً محلياً بيننا وبينه وبينكم»[2]. لم يتغير موقف «الشريف» عن موقف «زيدان» لما اشتد الصراع وارتفعت قوة الصدام الأيديولوجي بينه وبين الشيخ من قبل، واليوم ها هو «الشريف» يعيد الموقف نفسه أمام «مصطفى» وهذا الموقف لا يبتعد عن موقف «زيدان» يومها عندما أكد بأن فكره لم يُخلق لهذا الوقت وإنما هو استشراف للمستقبل.

الشريف اليوم يقف نفس الموقف من الإشكالية، فإذا كان «زيدان» بالأمس همه الوحيد هو انتصار الثورة التحريرية، والشيخ يومها لا يمثل خطراً، فإن الشريف يرى أن انتصار الثورة الزراعية هو الأهم، بينما الهدف المنشود هو انتصار الشيوعية حلم زيدان و«اللاز» من بعده؛ هذا الأخير الذي ضُخم دوره في هذه الرواية الثانية وتحول إلى أسطورة، والمهم أن كل ذلك لا يجيب على سؤال عبد القادر «ولكن إذا كان مسؤول الحزب، ومسؤولون آخرون معهم، ماذا في وسعنا نحن أن نفعل؟»[3] لأن الرد الذي جاءه من الشريف يتناقض والهدف الذي جندوا جميعاً من أجله: «في وسعنا أن لا نقع في لعبهم، أن نتفادى جميع استفزازاتهم وأن نقنعهم هم بالذات، بأن تصوراتهم علينا وعلى الهواري وعلى الثورة الزراعية خاطئة»[4] وهذا التذبذب الآن كالأمس نابع من خوف الشيوعيين من المستقبل، والخوف مبرر كذلك

---

(1) و (2) المصدر نفسه. ص (118).
(3) رواية «العشق والموت في الزمن الحراشي» ص (118).
(4) المصدر نفسه. ص (118).

تاريخياً: «إن العراقيل المتعددة والتخريبات المتنوعة ستحدث كلها في يوم من الأيام، الفرز، ونبقى وحدنا، وجهاً لوجه مع الحامض في حالة زيدانية خالصة. إما أن نسلم أعناقنا للذبح وإما أن نتخلى عن معتقدنا، الموت البدني أو الموت النضالي كما كان زيدان يردد. إذا لم تتقدم الثورة هذه المرة خطوات حاسمة فيتم الفرز في القيادة السياسية وينتصر الجناح الوطني الديمقراطي، فسنجد أنفسنا من جديد في وضع شباح المكي وزيدان، وستكون يد إبن قانة هذه المرة أطول ألف مرة مما كانت عليه في الثلاثينات والأربعينات»[1].

مرة أخرى يعود هاجس الخوف من الفشل والانتهاء، ومرة أخرى يجد الكاتب المبررات الجاهزة لتبرير الفشل المسبق، رغم كون المشروع الجاهز الذي نادت به أيديولوجيا الرواية عند «وطار» ومنذ البداية، هو البديل الأوحد للقضاء على كل المفارقات التي تولدت عن الماضي الاستعماري والإقطاعي والبورجوازي.

إلاّ أن كل هذه الطموحات لم تشفع للنص، ولا حتى لهذا الحلم الأيديولوجي أن يُبدي آماله ويكشف عن طموحاته المشروعة وفقاً لأهداف النص، مرة أخرى تبقى كل هذه الأمور معلقة على شيء ما غير واضح الملامح المستقبلية. تنتهي الرواية، بمحاولة مصطفى تشويه وجه جميلة بواسطة الحامض الكبريتي، لكنه يفشل في هذه المحاولة الإنتحارية، وهذا دليل على فشل الأيديولوجية الرجعية في تشويه المشروع الشيوعي الذي يُعرض على المجتمع الجزائري، لكن هذه النهاية لا تبرر أبداً مستقبل هذا المشروع: «في كل قرية وفي كل مدينة لاز، ولا يعقل أبداً قريتنا بلا لاز»[2]، لأن «اللاز هو الشعب، وأن الشعب هو المستقبل، وأن الإيمان بالمستقبل هو سلاح كل مناضل ومناضلة»[3] فلا بأس أن ننتظر المستقبل وما سيسفر عنه.

---

(1) المصدر نفسه. ص (140 ـ 141).

(2) و (3)رواية «العشق والموت في الزمن الحراشي» ص (218).

لكن فنياً لا يمكننا أن نقتنع بهذه التقريرية المباشرة، والدعوة الدعائية، حتى وإن كانت تفاؤلية، لأن التفاؤل غير مبرر فنياً، وحتى موضوعياً، كل الأحداث السابقة تؤدي إلى الفشل وإلى النهاية الحتمية لهذا المشروع، ووطار يملك كل القدرات الفنية والتاريخية والموضوعية، التي كانت كلها كافية بأن تساعده على تقديم حوار وجدل فكري أيديولوجي واضح المعالم صريح المنهج، على الأقل كما فعل في النص الأول. إلاّ أنه لم يفلح تماماً في النص الثاني في خلق تلك الجدلية الأيديولوجية ولم يفلح أيضاً في تصميم نهج سليم وموضوعي.

ونعود مرة أخرى لنقول بأن الإندفاع إلى الأمام لكل المعنيين بأمر الإشتراكية في الجزائر هو السبب الأول في هذا الفشل الفني، والموضوعي والفكري.

الفصل الثاني

الذات المهزومة وهاجس الغرب

من الحقائق المسلم بها في الأدب المغربي أن الرواية العربية في المغرب «لم تنبت خارج مدار الصراع الاجتماعي الذي عرفته مرحلة ما بعد الإستقلال، في ظل مجموعة متغيرات واكبت هذه المرحلة، والظروف الاجتماعية التي أفرزتها، والأحداث التاريخية التي شهدتها سنوات (59، 63، 65، 70، 72). ولقد كان من المنتظر، استناداً إلى التقييم الموضوعي للواقع المغربي، واعتماداً على فهم القوى الإجتماعية الموجودة فيه، أن تظهر الرواية بالمفهوم وبالشكل اللذين عُرفت بهما في المغرب»[1].

---

(1) د. سيد حامد النساج؛ «بانوراما الرواية العربية الحديثة» ط II، مكتبة غريب 1985 ص (280).

1958: تأسست أول حكومة مغربية يسارية برئاسة عبد الله إبراهيم، أحد الزعماء اليساريين.

1959. إنفصال الإتحاد الوطني للقوات الشعبية: حركة يسارية. وإنشائها حزباً سياسياً في 06 - 09 - 60.

1960: إنهاء التواجد الأجنبي بالمغرب، وما رافق ذلك من إضطرابات سياسية، الصراع بين القصر الملكي والجيش، وما رافق ذلك من إغتيالات، تمرد في عدة مناطق، كالريف والأطلس الجنوب... الشيء الذي أدى إلى إقالة الحكومة اليسارية برئاسة عبد الله إبراهيم في: 20 - 5 - 1960.

1962: الإعلان عن الدستور وصدور كتاب «الاختيار النوري» للمهدي بن بركة، *

لقد واكب فن الرواية تلك التغيرات التي عرفها المغرب؛ «فالبورجوازية التي قادت معركة الإستقلال، تمكنت من الاستمرار في بسط نفوذها وهيمنتها على الصعيدين المادي والفكري، كما استطاعت البورجوازية الصغيرة ـ التي عبرت عن وجودها رسمياً وعلناً في 1959 ـ من أن تساهم من منظورها الخاص، في إثراء الحركة الأدبية، وفرضت نموذجها الفني، وهو النموذج الذي لم يكتف برصد الهزائم التي أُلحقت بهذه الطبقة، واستثمارها كخلفية فكرية وأيديولوجية تغني العمل الفني، ولكنه جاء ليكشف عن طبيعة هذه القوة الاجتماعية الصاعدة وعن عجزها عن مواصلة مهام تاريخية أكبر من قدرة تلك القوة وتكوينها الخاص»[1]، حيث لم تستطع مسايرة مجموعة المتغيرات التي رافقت مرحلة الإستقلال، وبداية المتغيرات التي شهدها الوطن في تلك الفترة، وما لحقها من هاجس مواكبة النهضة الأوروبية في شتى مجالاتها، السياسية والاقتصادية والثقافية، حيث أصبح التوفيق بين الجديد والتراث مشكلة حضارية كبرى، ما زال الحديث عنها متواصلاً، وما زال البحث عن الحلول المناسبة يُكوِّن هاجساً لدى هذه الشريحة الاجتماعية.

ومن هنا أصبح النزاع قوياً بين مختلف الطبقات الإجتماعية، فكان على كل قوة أن تعطي ما عندها في شتى المجالات وبخاصة المجال الفكري. ويظهر هذا الصراع جلياً في ميدان الأدب أكثر من غيره، وهو صورة من صور النشاط الإنساني العام يعكس المشكلات الحضارية الكبرى. ذلك أن شغف المثقف المغربي بالآخر جعله ينكب على كل ما استجد هناك، محاولاً الاستفادة منه، ليعوض سنين التخلف والاستعمار بشتى الطرق والوسائل،

= أحدث ثورة فكرية في الحركة اليسارية المغربية.

1965: الاضطرابات السياسية الكبيرة التي اجتاحت معظم المدن المغربية مطالبة بالتغيير مما دفع بالملك إلى إعلان حالة الإستثناء لمدة 5 سنوات.

1971: محاولة إنقلاب فاشلة ضد الملك نتيجة للأسباب السابقة.

1972: محاولة إنقلاب ثانية، بواسطة مجموعة من الضباط.

(1) د. سيد حامد النساج؛ «بانوراما الرواية العربية الحديثة» ص (280).

وعندما يعجز عن خلق تلك الميكانزمات المساعدة على الاستفادة بكل ما يوفره الآخر، يقع في نوع من الإحساس بالإغتراب الزماني والمكاني.

ولعل هذا هو المبدأ الراسخ في الهيكل المعماري لرواية الغربة بل حتى الروايات التالية لها (اليتيم، الأوراق، الفريق)، والتي تمثل بحق منبراً يهدف الأديب من خلاله إلى تدعيم وجهة نظر هذه الطبقة، «ورديفاً فكرياً يدعم أيديولوجيتها، ويعزز موقعها كطبقة تريد أن تستقطب أكبر عدد من رجال الفكر والقلم»[1] وتستثمر تاريخ المغرب ماضياً وحاضراً بشكل يؤهلها إلى الوقوف نداً لباقي الطبقات الأخرى[*] التي تحاصرها من كل جهة. والأمر يبدو طبيعياً إذا ما علمنا أن ظاهرة الصراع الطبقي في المجتمعات المستضعفة، والتي نالت استقلالها حديثاً، تشكل ظاهرة بارزة، حيث تتخذ كل طبقة اجتماعية وكل فئة من الفئات نظاماً أو منهجاً أيديولوجياً يؤطر فكرها ويحدد مسارها. فنجد «الطبقة البورجوازية الكبيرة تركز بصفة أساسية على الماضي باعتباره نبعاً ثرياً وتاريخاً حافلاً بالتضحيات والمكاسب، في حين انصب اهتمام مثقفي البرجوازية الصغيرة على الواقع المعيش، الذي أخذوا ينقدونه ويعرون مظاهره الشائهة»[2] محاولين بذلك رفع الستار عن جدلية الواقع المغربي بعد الاستقلال وخلفية ذلك كله، ومرجعيته التاريخية بكل ما كانت تعج به من صراعات.

---

(1) المرجع نفسه ص (280 ـ 281).

(*) لقد اتسمت هذه الصراعات، سواء تلك التي كانت قائمة بين القصر الملكي والأحزاب، أو بين الأحزاب فيما بينها، أو بين مختلف الأفراد والفئات داخل الحزب الواحد، وبخاصة بعد إنفصال الحركة اليسارية المغربية عن حزب الإستقلال، وتأسيسه لحزب «الإتحاد الوطني للقوات الشعبية» حيث شكل هذا اليسار معارضة مستمرة طيلة أواخر الخمسينيات وبداية الستينيات، للإختيارات السياسية والاقتصادية في المغرب. هذه الإختيارات التي لاقت ردود فعل كثيرة منها حركة الإحتجاج العام التي اندلعت في عدة مدن مغربية خلال شهر مارس 1965 والإضرابات العمالية والطلابية فيما بعد، حاول كتاب المهدي بن بركة «الإختيار الثوري» أن يرصد ذلك كله.

(2) د. سيد حامد النساج، «بانوراما الرواية العربية الحديثة». ص (281).

وهذا ما يبرزه هذا الإيمان المطلق عند عبد الله العروي، والذي يرى أنه «لكي يكون التاريخ ميدان جد ومسؤولية، لا بد من اعتبار الحقيقة المطلقة كحركة وكصيرورة، عندما يصف المؤرخ حدثاً ويريد أن يعطيه وزناً وقوة تأثير، يلزمه حتماً ألا يكون مقتنعاً بقيمته مسبقاً، أو بتفاهته مسبقاً، يجب أن يفترض أن مغزاه سيظهر تدريجياً يوماً بعد يوم»[1].

تتبلور فلسفة العروي من خلال المفهوم السابق في جسد رواية الغربة بل وكل أعماله الفكرية، والإبداعية التي تتحول من عمل إبداعي، من جنس الإبداع المعين، إلى حقل تطبيقي لهذا التوجه وهذا الإيمان، الذي يتبلور كخلاصة تركيبية لاجتهادات «لينين وماركس وغرامشي وغولدمان»، مع محاولة تأكيده على اختلافها عن النزعة الرومانسية التي غطت كل ثنايا النص، وكذا النزعة التاريخية الوضعية التي أخذت طابع الشمولية؛ فالتاريخ رغم اتخاذه من قِبل الأديب كمرجع معتمد لبناء أحداث الرواية وتسلسلها، إلاّ أنه أصبح بدلاً من ذلك وسيلة لبناء خطاب أيديولوجي نقدي، مستغلاً بذلك شكل الجنس الأدبي (الرواية) ومرونته وقدرته على تحمل مثل هذه العملية، ويتجلى ذلك مما ورد في الصفحة الثالثة من الرواية: «التاريخ رواية واقع، والرواية تاريخ متوقع»[2] والكلام لأندريه جيد André Gide.

إلاّ أن الإشكال القائم على مستوى المضمون، كما هو على مستوى البنية المعمارية للنص، يبدو في عجز النص على تقديم المبررات المقنعة لهذا الإحساس المأزوم لدى الذات الداخلية (للأنا) وفي نفس الوقت المبررات المقنعة للبديل الذي يراه الأديب الحل المقترح، فيصبح اللجوء إلى اتهام الماضي بكل أشكاله بهذا الخلل الذي يعيق خروج الواقع الاجتماعي من

---

(1) د. عبد الله العروي، «العرب والفكر التاريخي»، دار الحقيقة للطباعة والنشر، ط I 1973، ص (60).
(2) د. عبد الله العروي؛ «العرب والفكر التاريخي» دار الحقيقة للطباعة والنشر، ط I، 1973 ص (60).

وضعه المأزوم أمراً لا مفر منه، بل يصبح السبب المباشر لكل تلك الفجائع.

من هنا نجد الأديب لا يرى في «تلك النهاية السعيدة (الاستقلال) إلاّ ولادة شقاء من نوع جديد، ليس شقاء متعلقاً بمحاربة المستعمر على واجهة الصراع المباشر ولكنه شقاء متعلق، أولاً بطبيعة اللحظة التاريخية وما آل إليه النضال ضد المستعمر، من خيبة وخواء بالنسبة لبعض الشرائح الاجتماعية، وثانياً، إنه شقاء متعلق بطبيعة العلاقة الجديدة التي أصبحت تربط الإنسان المغربي مع الغرب كحضارة متقدمة ومتطورة»[1]، فهي مؤهلة بأن تتحول إلى منقذ بعدما كانت المتهم المتسبب في كل أنواع الشقاء، الذي أصبح يعيشه هذا الإنسان المغربي.

فيصبح الإلحاح ـ حينئذ ـ على تلك المصادمة الأيديولوجية ـ في شكل جدل فكري ـ أمراً مبرراً موضوعياً وفنياً، عند الأديب. ويصبح الارتكاز على المرجعية التاريخية كأرضية صلبة لهذا العمل الإبداعي، أمراً لا مفر منه.

فرواية الغربة وعلى الرغم من أنها تتناول الفترة القصيرة السابقة للاستقلال وميلاد الإستقلال، إلاّ أنها تأبى إلاّ أن تتوغل في رحم الماضي «على شكل إحالات إلى سنوات الحرب العالمية الثانية»[2] على غرار ما رأيناه عند الأديب الجزائري الطاهر وطار، الشيء الذي يبرر الإيمان المطلق عند الأديب بالمرجعية التاريخية، والتي تشكل المبدأ الراسخ في الهيكل المعماري للرواية. فهو يرى أنه لكي يمكن تغيير الواقع، يجب أولاً تحديد العلة من خلال تشريحها ونقدها، ثم عرض البديل بعد ذلك. وكل ذلك لا يمكن أن يتأتى إلاّ إذا حدث تصادم أيديولوجي بين كل القوى المشكّلة للمجتمع.

والجدل الأيديولوجي في هذا النص يبدو واضحاً منذ البداية: «دخل

---

(1) د. حميد لحميداني؛ «الرواية العربية ورؤية الواقع الاجتماعي» دار الثقافة المغربية ط1، 1985، ص (275).

(2) د. حميد لحميداني؛ «الرواية العربية ورؤية الواقع الاجتماعي» ص (275).

القاعة التي كان يستعملها للمطالعة واتجه إلى الصندوق الخشبي في الجانب الأيمن، كانت فوقه عدة كتب مغلفة بورق أبيض، فقرأ بصوت مسموع، الشفاء، الإتقان، التشوف، آه لو كنت كامل الإحساس.. هذه الكتب الصفراء، في غنائها لذة وفي عمقها نغمة، منها انتهلت أول مرة، وإليها أعود عندما تعجزني الحيلة، تقول إني لست وفياً لها، حقاً، إن الكتب البيضاء الملونة قد كيفت عقلي ونجرت قلمي بدون وعي مني. لعلك على صدق، إنما أتحسسها علني أجد فيها راحة الضمير.. آه لو كنت كامل الإحساس..»[1].

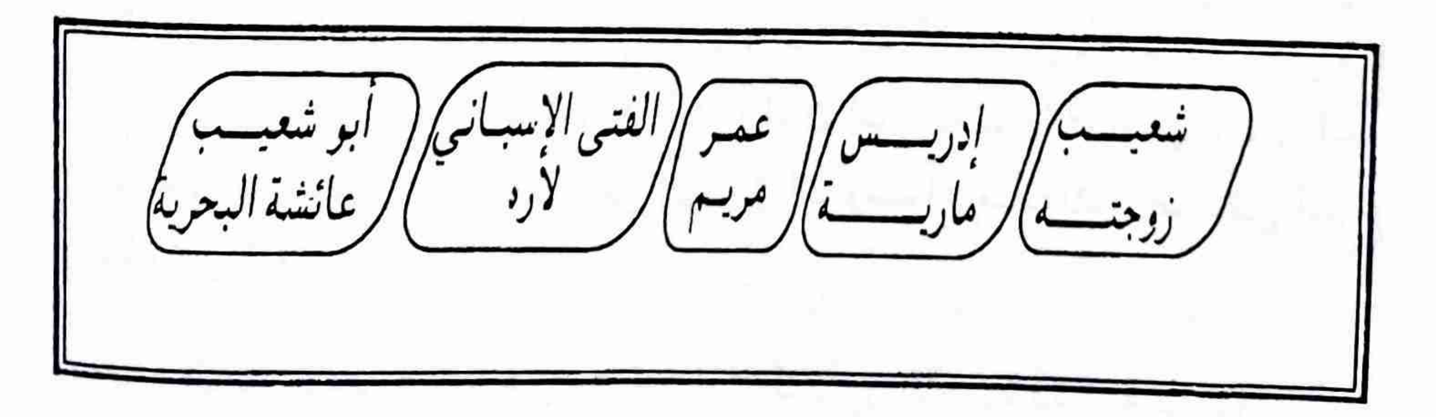
هذا التصور التاريخي المختزل والمؤسس على أحداث ومعطيات تاريخية من الواقع المولود من رحم الماضي، تؤكدها الإشارات السابقة في شكل تأوهات ضمن النص، مبعثها فقدان التوازن الحسي، توحي بقناعة شعيب، وبأن تجاوز التأخر التاريخي - بؤرة أحداث الرواية - يقتضي إنجاز ثورة عارمة على الأوضاع السائدة وبكل مرجعيتها، وهذه الثورة العارمة تقتضي في المقام الأول قيام ثورة ثقافية متشبعة بوحدة التاريخ البشري، وبالعقلنة كخاصية ملازمة لكل عصرنة ممكنة[*]: «كل منا مريد وكل منا شيخ، ولا بد من شيخ لمريد. ها أنا ذا الآن أمام الصفحات أقلبها، ولا أجد فيها سوى طمأنينة مؤقتة، وأحن إلى رؤياك وسماع منطقك، صديقي أسرع إلينا نشاورك»[2].

النص برمته عبارة عن رؤية شاملة لتصور الأديب لكيفية تجاوز التأخر التاريخي الشامل الذي يشكل سمة بارزة في بلده المغرب، ولبلوغ ذلك أخضع أعماله الإبداعية إلى عملية تصادم بين مجموعة أيديولوجيات، تمثل

(1) رواية «الغربة» ص (9 - 10).
(*) راجع كتاب الأستاذ كمال عبد اللطيف؛ «التأويل والمفارقة» ط I المركز الثقافي 1978.
(2) رواية «الغربة» ص (10).

مجموعة توجهات وقيم ثقافية، واتجاهات فكرية تتراوح بين أقصى اليمين وأقصى اليسار، بين سلفي وتاريخاني - إن صح هذا التعبير - وليكون لهذا التصادم الأيديولوجي وهذا الجدل الفكري أثره الفعلي في عملية التغيير الشامل، كان عليه أن يرتكز على الثقافي، لإيمانه الراسخ بأن أية ثورة لا بد فاشلة ما لم ترتكز على هذا العصب القوي، ألا وهو الثقافي، وهذا الأخير لا يمكن أن تتجلى أمامه معالم النصر ما لم تبن ثورته على هذه المصادمة الأيديولوجية المتواصلة: «إن المثقف الجديد «التاريخاني» المقتنع بفساد أطروحات المثقف السلفي، وكذا المثقف الانتقائي، مطالب بمباشرة سجال أيديولوجي حاد تتيح له زعزعة وخلخلة الأيديولوجيا السائدة، وبخاصة الأيديولوجية المعادية للتاريخ أي المعادية للنسبية في مجال المعرفة والإرادة في مجال التاريخ»[1].

ولهذا نجد النص يتشكل في نطاق عدد من التوازيات، في شكل ثنائيات متقابلة:



«شكل 2»

حيث تشكل كل ثنائية تصادما ضمنياً داخلياً كما تشكل في الوقت نفسه موقفاً تصادمياً، موازياً للموقف الذي يليها، أي موقفاً تصادمياً مع الموقف

---

(1) د. عبد الله العروي «العرب والفكر التاريخي» ص (142).

الخارجي عنها، مجسدة الخيبة الداخلية وفقدان الانسجام، وطغيان اللاتوافق الفكري والاجتماعي، محاولة تبرير ذلك تارة باللاتوافق الضمني (المرجعية التاريخية) وتارة أخرى، بانعدام الانسجام مع الآخر، الفكر والتوجه المستقبلي، الذي يجب الاقتداء فيه بالآخر، هذا الآخر الذي يبدو غير واضح المعالم تماماً، وكذلك غير منسجم كبنية وكرؤية استشرافية.

وهذا النسيج البنيوي لمعمارية النص، في هذا الشكل التصادمي، منبعه عند الأديب، هو اعتبار «أن وعي الذات عند البطل، وهو يلف مجموع عالم الأشياء لا يمكن أن يوضع إلاَّ بجوار وعي آخر، كما أن حقل رؤيته لا يمكن أن يرتب إلاَّ بجوار حقل آخر للرؤية، وأيديولوجيته لا تتصف إلاَّ بجوار أيديولوجية أخرى، وهكذا فلا يمكن للكاتب أن يفعل شيئاً آخر بالنسبة لوعي البطل الذي يجعل جميع الأشياء موضوعاً لتأمله سوى أن يعارضه بعالم موضوعي، وهو عالم أنماط الوعي الأخرى، ذات القيمة المساوية»[1].

وكأننا بالأديب يحاول هنا القيام بعملية المواراة أي إبراز حياده التام، الشيء الذي لم يتم بالفعل، ليس فقط باعتبار «أن الرواية ليست تجسيداً للواقع فحسب، ولكنها فوق ذلك موقف من هذا الواقع، وهذا الموقف لا يمكنه أن يتخذ إلاَّ بإعادة إنتاج هذا الصراع الواقعي والأيديولوجي في النص، غير أن هذا ليس الأساس في الرواية، إنما الأساسي هو الكيفية التي يتم بها تجسيد الصراع الواقعي والأيديولوجي، والكلام عن الكيفية يؤدي حتماً إلى الكلام عن موقف الكاتب»[2].

ولكن المحلل لحوارية النص ومتتبع هذه الحوارية بدقة يتجلى له ذلك الموقف العميق للبطل «إدريس» من تلك القضايا الكثيرة؛ الخيبة المركبة: أسبابها، وموقف كل شخصية منها، والأبعاد سوسيو تاريخية المفسّرة لذلك

(1) د. حميد لحميداني «النقد الروائي والأيديولوجيا» ط I المركز الثقافي، الدار البيضاء 1990 ص (51).
(2) د. حميد لحميداني «النقد الروائي والأيديولوجيا» ص (51 ـ 52).

وفق المنابع الحضارية المختلفة للأنا (المغرب) والآخر (الغرب). كما يتجلى له موقف الأديب نفسه، وهو صاحب هذا الخطاب الأيديولوجي المرسل عبر قنوات هذا النص. والقصد منه هو الوصول إلى إجراء عملية جراحية لهذا الواقع، والتي تمثل النتيجة النهائية لتلك التصادمات الأيديولوجية المؤدية إلى الحل (الانتماء الأيديولوجي الأمثل) والذي لم يستطع الأديب توضيحه في النصين (الغربة واليتيم) بشكل واضح وبيِّن كما هو الحال مع الطاهر وطار.

والأمر هنا يتجاوز التحليل البنائي للرواية إلى غائية هذا البناء نفسه، لأننا نسعى هنا إلى إظهار مدى مساهمة هذه التركيبة ضمن الأيديولوجيات التي تدخل في بناء معمارية النص، وبالتالي الوصول إلى فك شفرة الخطاب الأيديولوجي الذي تحمله هذه الرسالة (النص، أو النصوص) باعتبار أن هذا الخطاب تعبير عن تصورات الأديب بواسطة تلك الأيديولوجيات المتصادمة في نصوصه الروائية[*].

ففي النصين المقترحين «الغربة» و «اليتيم» تتصادم كما وضحناه سابقاً، ثلاث أيديولوجيات بارزة، أو بعبارة أخرى إمتطاها الأديب ليصل في النهاية إلى إبراز ضعفها ويقترح البديل.

فإذا كان «شعيب» يمثل الجانب الأصولي الماضوي في شكل ذلك المناضل الوطني الفاشل - الفشل هنا أبرزه موقفه من الفشل نفسه - «أنظر إلى هذه المدينة، ماذا جد فيها، منذ خمس سنوات، سيأتي غداً ويجدها كما تركها نائمة تافهة»[1]، فهو عندما يحس بخيبة آماله واصطدام طموحاته بذلك الواقع السلبي الذي لم يكن ينتظره، ينطوي على نفسه ويعتصم بأساطين المساجد، وحتى هذا الإعتصام لم يكن إيجابياً فهو لا يقدم شيئاً، حتى قراءة القرآن مع المشايخ عقب كل صلاة: «وعلى باب مسجد الزيتونة يقف شعيب

(*) سنقف عند هذه النقطة بشكل أدق، في الباب الثاني من هذا البحث.

(1) رواية «الغربة» ص (09).

ويرتفع صوت قراء الحزب بعد صلاة العشاء ﴿قد سمع..﴾ فيجلس إلى الأرض، بعد أن هم بالخروج، وشفتاه تتمتم، أي علم ينفع.. أي شيخ يقود إلى النجاة. ثم يأخذ حذاءه ويرجع ليقضي الليلة بين أساطين المسجد»[1].

هذا الموقف النهائي جاء كنتيجة حتمية لمسيرة «شعيب»، الذي «لعب كل دور، ولبس كل لبوس، نطق بكل لغة، وهاجم كل متطاول عنيد، وعندما انطفأت المصابيح، ودخل كل واحد إلى داره ونسي هل كانت المسرحية مأساة أم ملهاة، وتوارت أعماله، وبقي فقيراً كبادىء أمره»[2].

وهذه النتيجة ـ وفق بنية النص ـ لم تكن نتيجة تلك الصدمة، بل هي شكل من أشكال إيمانه الراسخ منذ البداية، عندما مد يده إلى كتب تقبع في صندوق خشبي وقرأ عناوينها بشكل مسموع «الشفاء» «الإتقان» «التشوف»[3].

هذا الفشل في النص جعل «شعيباً» المناضل الثائر والوطني المخلص، أيديولوجياً في مصاف المتذبذبين، وإلى جانب أيديولوجيا الاستعمار، فالفشل والتقاعس في هذا الموقف لا فرق بينه وبين المهدم، أي الاستعمار، ولذا وجدنا في الرواية؛ أن موقف شعيب لا يبتعد كثيراً عن موقف «عمر» وأستاذه «يوليوس» الممثلين لأيديولوجيا الاستعمار في النص، فعندما تقتنع أيديولوجياً، تصبح المواقف بعد ذلك وسيلة لإبراز الخطاب الأيديولوجي، وليست الهدف أو الغاية؛ فعندما آمن «عمر» بفلسفة أستاذه، وأصبح مدافعاً عنها، صار عنده النضال ضد المستعمر في بلده، مضيعة للوقت، وطريقاً إلى مزيد من سفك الدماء: «أظن أننا في العنف نبدد الميراث ونضيع بذور المستقبل، وما دورنا إذا نحن لم ننبه على خداع الحاضر»[4].

إن عزف «عمر» المغربي عن النضال ضد المستعمر لإنقاذ مجتمعه من

---

(1) المصدر نفسه. ص (120).
(2) المصدر نفسه. ص (111).
(3) المصدر نفسه. ص (09 ـ 10).
(4) رواية «الغربة» ص (22).

هيمنة الغاشم الدخيل ومناهضته للثوار عن الفتك بالمستعمر وعملائه، نابع من إيمانه العميق بفلسفة أستاذه «يوليوس»؛ لقد لقنه مبادىء تقول إن جوهر المسألة تشبث بالعقيدة وإعراض عن الحياة والمغريات المتواصلة، وأن الحق فوق الهوى، وأن الإنسان عمود الكون، ولهذا أصبح يهتم بغير شعبه، وأصبحت محاربة المستعمر عملاً إجرامياً، لأنه يفتك بالبشرية: «أرأيت أني أهتم لغير شعبي، بل أحب شعبي، في ماضيه، ومستقبله، لكنني أظن في العنف تبديد للميراث»[1].

لقد طغى الشك على عقل عمر فلم يعد يفرق بين النضال والجريمة، وبين المجرم والصديق فأدى به ذلك إلى السقوط في أحضان اليأس، ولفه ضباب الخيبة بردائه القاتم، وهذا كان نتيجة منطقية لاعتناقه أفكار أستاذه «يوليوس»، الذي فر بدوره من بلده فرنسا هروباً من حركة تافهة، ويأس من الغيوم والمداخن، هارباً من مصير ما آلت إليه الحياة في بلاده، وبالتالي يصبح إيمان «عمر» وتصوراته بل قناعته هي «بالتأكيد وجه معتدل من وجوه الأيديولوجية الاستعمارية، كما تصورها الرواية، تلك التي ترى في القتل الذي يمارسه الإستعمار قصاصاً وفي النضال الفدائي إرهاباً وليس غريباً أن يكون يوليوس أستاذاً لعمر، فقد كان يحضر جلساته كثيراً ويستمع إلى بعض آرائه حول الفداء الذي كان يمارسه الوطنيون»[2] ومؤدى هذه الآراء ونتيجتها «أن الحرية لا تحمى بالجور. . . أن الحق لا يدعم بالباطل، كما يقول يوليوس مدافعاً عن مقتل بائع الليمون، الذي فر من بلده إلى المغرب ليجرب آراءه ونظرياته، لكنه يفشل وينتهي إلى قناعة شعيب، إلى الخيبة واليأس، مؤكداً على أنه لم يتغير، بل العالم هو الذي تغير، وأنه لم يخن الدنيا بل الزمن هو الذي خان الزمن، لقد جرب يوليوس كل السبل دون جدوى ليواجه في نهاية مطافه، ما واجهه في بدايته: مشكلة الإختيار، إما الخضوع

---

(1) المصدر نفسه. ص (22).
(2) د. حميد لحميداني «النقد الروائي والأيديولوجيا» ص (22).

والمجاراة وإما السكوت والإهمال»[1].

إذن «يوليوس»، هو الوجه الآخر للحضارة الغربية، والتي ضاعت معها الراحة الإنسانية، فهو نموذج المثقف الغربي الذي لم يعد بإمكانه القيام بأي شيء غير ملاحظة الآخرين بحياد مدهش، وأحياناً يتجاهلهم، وهذا ليس غريباً على نمط أفرزته حضارة في ظل سيادة العلاقات المادية التي لا ترحم، خلفت إنسانية مأزومة تعاني من فقدان الثقة، في إمكانية أن يعيش الإنسان في جو من التآخي الإنساني: «سئمتُ كل حركة تافهة، ويئست من الغيوم والمداخن»[2].

هكذا يضعنا النص أمام كتلتين متقاربتين في الظاهر والمصير وتختلفان في الجوهر من حيث المبدأ، أيديولوجية وطنية فاشلة لإغراقها في الماضي، والبحث عن الحل للإشكال الحاضر في ثنايا بواطن التاريخ، وأيديولوجية غربية يلفها الضباب، ضباب الخيبة الحضارية، وفشل إنساني ذريع رغم كونها الأمل، بل كان يُنتظر منها أن تكون الحل!.

ولكي تستقيم الأمور للأديب، وتتهيأ كل الفرص للمصادمة الأيديولوجية، تقدم لنا الرواية كتلة ثالثة تحتوي على ثلاثة عناصر غير متجانسة ضمنياً لكنها تكوّن جداراً صلباً وتتحد أمام الكتلتين السابقتين ـ على الأقل في الظاهر ـ فهي تقف في مواجهة أيديولوجيا الاستعمار لكنها عندما تنظر في مواجهة بعضها البعض تتضح الفوارق وتتجلى أيديولوجية الرواية بوضوح.

«يتخلص الموقف العام لهذه الشخصيات الثلاثة (إدريس، مارية، لاره) في انتقادهم لأيديولوجيا الاستعمار، وانتقادهم أيضاً لأيديولوجيا الوطنيين الفاشلين، وإذا كانت لاره وهي فتاة أوروبية لا يهمها كثيراً أمر هؤلاء الوطنيين الفاشلين، فإنها تلتقي مع إدريس ومارية في مناهضة الإستعمار، وانتقاد الحياة

---

(1) رواية «الغربة» ص (46).

(2) المصدر نفسه. ص (38).

الرأسمالية»[1]، وهي بذلك تلتقي مع «إدريس» ومع «مارية» حول هاجس البحث عن الأنا المتذبذبة الباحثة عن نقطة الارتكاز، التي فقدتها من جراء هيمنة الاستعمار. إلاّ أن لاره لم تستطع التخلص من ذلك الانبهار الشديد بالحضارة الأوروبية، لوقوعها ضحية الثقافة الليبرالية، وهي تلك الفتاة الاشتراكية الآتية من أوروبا الشرقية، تلتقي مع مارية وإدريس في هذه الكتلة التي تعيش هذه المأساة: «هؤلاء هم ضحية إغراء الغرب ـ حسب تعبير مالرو ـ تنعكس الليبرالية الأوروبية في أذهانهم انعكاساً تاماً في الوقت الذي تواجه فيه تلك الليبرالية في أوروبا ذاتها هجومات من كل جانب، تتشابه سيرهم مهما تباعدت أوطانهم»[2].

وهي تلتقي مع «إدريس» في التجربة والمحاولة؛ لقد حاول إدريس الفرار إلى أحضان تلك الغربة، إلى الآخر الذي يحلم به الجميع، لقد علق الجميع الآمال عليه، علهم بذلك يبعدون كابوس الألم، واليأس. فالتخلف الاجتماعي والفكري المؤديان إلى تلك الخيبة التاريخية لا يمكن بأي حال من الأحوال أن يؤديا إلى واقع حضاري مزدهر. ولهذا، فالحل يكمن في الهجرة إلى ذلك الواقع المقابل الذي هو وحده يمكن أن يقدم الحل «لكن الغربة مع ذلك لم تقدم له الإجابة الكافية عن الأسئلة التاريخية التي تثيرها قضايا بلاده»[3] والسبب واضح، فمهما تفاقمت الأمور، ومهما حاصرته أسباب الخيبة، فالحل لا يمكن بأي حال من الأحوال أن يأتي من هناك من الآخر، الغرب الرأسمالي «أعتقد أن الأسئلة كثرت عليه، وأين يجد لها حلاً، إلاّ هنا»[4] وليس هناك كما ظن في أول وهلة لكنه خاب ظنه، وأصبح يعي بحق أن الحل هناك كما يعترف لصديقه «شعيب»: «صديقي أكتب وكلي تساؤلات عن أمور ظننت أنني لن أواجهها أبداً، لأني شِخت قبل الأوان، صدقني، إذا قلت لك أني أستعيد قطعة قطعة شباباً لم أذقه... أنا الخالق من لا شيء»[5].

---

(1) د. حميد لحميداني «النقد الروائي والأيديولوجيا». ص (37).
(2) د. عبد الله العروي «ثقافتنا في ضوء التاريخ» ص (161).
(3) د. حميد لحميداني «الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي» ص (277).
(4) و (5) رواية «الغربة» ص (11).

أمام هذا العجز والخيبة التاريخية، وأمام الواقع الاجتماعي الراكد، تنسد آفاق المستقبل في وجهه، ويقف شاهداً على المأساة[1]: «في نفس هذه الغرفة عندما رجعت المياه إلى مجاريها، وكثرت الإشاعات، وأسفر الحاضر عن أبعد الآمال، وذهبت الوفود تهنىء بسلامة العودة، أحسست إحساساً قوياً أن السير سيتعثر. وقلت للعم آنذاك: إننا كهذا الطائر قفز من المراح إلى الغصن، وهمه أن يطير إلى السطح، لكن خيطاً رقيقاً يمنعه من الوصول إلى بغيته..»[2].

أليس هذا الخيط هو الذي ظل يجذبه إلى «شعيب»؟ إلى الأصل؟ إلى الماضي بكل ما يحمله من قيود: «لقد كان إدريس يعاني من إزدواجية فكرية تشده إلى التقاليد الأخلاقية الراسخة في وعي المجتمع من جهة، وتدعوه من جهة ثانية إلى الانفتاح على الحضارة الأوروبية، غير أن الجانب الأول كان قويا»[3]، «إنه رغم التطواف في بلدان الكفر لم يتعلم أي بدعة»[4] يتجلى ذلك من موقفه من «مارية» عندما عرضت نفسها عليه عارية، مؤمنة بأن الحب مكاشفة وعبادة، وليس مجرد واجب طبيعي من أجل الإنجاب، لكنه في نفس الوقت يؤمن بأفكارها الفلسفية المستمدة من أفكار رفيقتها «لاره» ذات الأصل الأوروبي الشرقي (الإشتراكي) حول الأحداث التاريخية في بلاده.

إن طغيان إزدواجية الوعي لدى «إدريس» ينبع من عدم اقتناعه بالبديل المنشود (الغرب) ولا من الواقع المذموم (حالة المغرب مع فجر الإستقلال) وهنا يمكن أن نتساءل ـ ولسنا وحدنا في ذلك ـ لماذا هذا التردد؟ والحقيقة أن هذا التردد مقصود، بل ينبع من تلك الصدمة الحضارية للغرب الحضاري، وبكل إشعاعه الحضاري الراقي، وكذلك بكل تلك المظاهر للتأزم النفسي في

---

(1) د. حميد لحميداني «الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي». ص (278).
(2) رواية «الغربة». ص (112).
(3) المصدر نفسه. ص (115).
(4) د. حميد لحميداني «الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي» ص (280).

الوقت نفسه (يوليوس، تلميذه عمر) والمغرب بماضيه الأصيل، أصالة الأمة العربية، والمؤدي في نفس الوقت إلى القنوط واليأس» (موقف شعيب زوجته وحتى «إدريس» في نهاية «اليتيم»).

فالمشكلة إذن هي مشكلة الاختيار، الذي أصبح أكثر من ضرورة أمام الإنسان المغربي، فهو الآن وبعد انقشاع ضباب المرحلة السابقة مجبر بين الانتماء إلى ذلك الماضي السلبي (التقوقع حول الذات) المرموز لها بحالة الزهد الذي آل إليه «شعيب» «كل شيء إلى ضياع»[1].

فالإنتماء إلى ذلك الماضي، هو انتماء إلى تلك الدائرة الحضارية المنغلقة التي أصبحت غير مؤهلة، لإخراج المتشبث بها من دائرة التخلف، فهي أشبه ما تكون بجزيرة نائية لا سبيل إليها أبداً، فهي مجرد تاريخ لم يبق منه إلاّ تلك الأخبار والأحداث، التي أصبحت آثاراً، وأطلالاً ولّت واندرست آثارها، ولم يبق منها إلاّ تلك العلامات التي لا تزال تمارس طقوسها «بعد أن كانت الطريق تجري بين أشجار مورقة وكروم منتجة، فهي الآن أراضي بور، وجذوع عقيمة غبراء لم يبقَ من الهالة الخضراء حول المدينة إلاّ نتف متفرقة»[2].

لكن «لا بد أن تنزع هذه المرأة العابرة حائكها الأبيض، لا تغتر بجمال الطفلة ولا بالاستغراب والحنان بعينيها، على المرأة أن تنزع الحائك الأبيض، وتصرخ في وجه كل مواس خادع، وكل واعظ كاذب»[3] «على مارية أن تنتقم وأن تفجر في قلبه وقلبها حب الحياة، والاقدام، ولو بطريقة الصراخ والسباب»[4].

إذن نحن أمام الخيار الثاني؛ الإنتماء إلى الغرب الذي تمثله تلك

---

(1) رواية «الغربة». ص (117 ـ 118).
(2) رواية «الغربة». ص (116 ـ 117).
(3) و (4) المصدر نفسه. ص (119).

الحضارة المتطورة التي تتحدى المغربي على مشارف شواطىء الأطلسي والمتوسط في كل لحظة، فهو بذلك مخير بين البقاء مع «شعيب» في دائرته الزهدية، وتجذره يميناً، أمام اللحاق بـ«مارية»، التي هي مطالبة الآن بتفجير تلك الرغبة ودفعه على اللحاق بها، حتى تطرح تلك المرأة المغربية حائكها حتى تتخلص نهائياً من كل مظهر من مظاهر الماضي.

فالنص الذي هو ميدان الصراع بين القطبين الأيديولوجيين، لا يفصح بدقة ووضوح شامل عن رغبة الإنتماء الحقيقي، فالأيديولوجيا الثورية الوطنية، فاشلة بل أثبتت فشلها نهائياً، وتراجعت وانزوت أمام الزحف القوي للأيديولوجية الليبرالية الغربية، إلاّ أن هذه الأخيرة ليست بالحل المثالي ولا النهائي، لكونها هي الأخرى عاجزة، بل لم تستطع فرض نفسها على الإنسان الغربي، ولوحت به إلى الفرار والهجرة «يوليوس» (من فرنسا إلى المغرب) بحثاً عن الراحة النفسية.

ويبقى بصيص الأمل ينبعث من تلك الفتاة الأوروبية الشرقية «لاره» الحالمة بالفتى الإسباني: تلك الفتاة الرمز التي حاول النص من خلالها إبراز فشل الاختيار الغربي، وانحصاره في نفسها، مما جعلها تتمسك أكثر بالانتماء الذي فرت منه سابقاً (وطنها الأصلي) ظناً منها بأن الخيار الغربي (الأيديولوجية الليبرالية الغربية) هي الحل، بل الخيار الأفضل كما هو الحال عند المغربي اليوم، والمصري بالأمس.. «هكذا تنقضي الليالي في انتظار شخص لا يجيب، وهكذا تمر الأيام في تغير دائم غير واع.. نعم... لم تتغير البلدة لكن السكان تغيروا، وهم يظنون أنهم عند ماضيهم واقفون»[1] إلا أن الحقيقة في نهاية الأمر تكشفت لها، كما للغرب، بأن الخيار ليس هناك والحل عند «لاره»، التي يجب أن تنسى الفتى الإسباني وأن تزرع الآمال في نفوس أبناء الغد، أبناء العمال، وعلى «إدريس» أن يبحث عن القاسم المشترك

---

(1) رواية «الغربة»، ص (98).

بين طموحاته وأخلاقه وفلسفة «مارية» وبين قناعات «شعيب»، فالحل هناك عند نقطة الإلتقاء.

تلك هي حقيقة بل جوهر الصراع ولهذا كان الصراع بين الكتلتين في النص وكذا الصراع بين عناصر كل كتلة فيما بينها، تهدف كلها إلى البحث عن الحل الأمثل الذي لا هو الماضي الثوري ولا هو الحاضر الغربي، ولهذا تزوج «عمر» من «مريم» الفرنسية وأزمع السفر معها إلى الغرب، لكنه في نفس الوقت نجده ينصح «مارية» بأن تتجه إلى الشرق. وعلقت «لاره» الإشتراكية على هذا الموقف لتحسم الأمر نهائياً، وتؤكد الإتجاه بقولها: «لم يتغير هو ولا تغيرتم أنتم، لم تتم المعركة ولا انطمس أبطالها، لم تتحرر البلاد وإنما تحررت قلوبكم. ولو تحررت البلاد فعلاً، لعرفتم عواطف أخرى. تبدون الآن كالأموات، وأنتم في الحقيقة تقتربون خطوة خطوة من عهد الرجولة، من همس الكلام وخافت الشعور والصبر الطويل، هذه دفقة الزمن، ومهلة الأحداث وأنتم عليها شاهدون»[1].

ويدعم هذا الموقف موقف آخر من «مارية المغربية»، المهاجرة إلى فرنسا، بعد أن حصل لها اليقين، من أن... لا ماضي المغرب يخرجها من دوامتها، ولا حاضر الغرب ينقذها من يأسها، فقط آراء «لاره» وحدها هي التي تبعث فيها الأمل والبهجة والإقبال ولهذا فهي تنصح «إدريس» قائلة «النقف يا إدريس ونستعد، إذا ما صح ما قالته «لاره» نكون قد استبدلنا التاريخ بالحب، أو إرادة حب فيما يخصني، سيقولون لك هناك وراء البحر: إنفتحت الآن أبواب القصور المريحة، والمعاني المزخرفة ومهدت لكم طريق الربوة العالية، والفنادق الفخمة، لكن الجديد يكمن في القلوب وتتسرب أفئدتنا اليوم مشاعر فاترة؛ لا هي الغيظ المستشيط ولا هي الإستسلام المبتسم، وقفة على شواطىء، وتطلع إلى العطف والرحمة، لا تغرق في ماضي بلدتك

---

(1) رواية «الغربة»، ص (110).

الخضراء ربما نلتقي من جديد»[1] هكذا تضع «ماريا» شرطاً للإلتحاق وربما وراء الإبحار، أمام «إدريس»، الذي لم يحسم الأمر بعد، إنه لا يستطيع التخلص من الانتماء إلى «شعيب» بسهولة؛ فروابط الصلة قوية، لكن شروط الخروج من الأزمة النفسية لا يمتلكها، ولهذا فإنه، وبعد أن حاصرته «ماريا» بأفكارها وفلسفتها، يجد نفسه مجبراً على مصارحة «شعيب» «لقد خاطب إدريس دائماً شعيباً بصراحة دون أن يخشى جرح عواطفه، لماذا لا يقول له الآن فوراً ماذا جاء وراء البحار؟ إن الحب تشاؤم، ونفي، وموت، واحتراق، سلب، وافتقار على أي وجه وفي أي حال... إذا تغيرت سمته فهو العطف أو المحبة أو الإعتزاز والإحترام... أين النفس المطمئنة الراضية المرضية؟ إن أبانا لفي ضلال مبين..»[2].

ولهذا نجد «إدريس» يلهث وراء ذلك، ويود لو كان له ذلك اليقين، يحاول الوصول إلى ذلك اليقين الذي يفعمه بحقيقة «شعيب» الذي يتمتع به، بل صار سمته ولهذا فإدريس حائر بين طريق السلف الذي ضاع منه، والطريق الذي انفتح أمامه على المستقبل إستشرفه عندما آمن بأفكار مارية، ولم يصل إليه: «منذ سنوات وإدريس يبحث عن شيء غامض ليشعر أنه سر من أسراره، شيء لا يدركه ولا يقدر على تسميته، لكنه يأمل أن يراه قريباً معزولاً، ومفروزاً، تبرأ بين الحصى في فؤاد المهاجرة التي قطعت كل رباط مع أرض الأجداد»[3].

إلاّ أن «إدريس» وبقدر ما آمن بأفكار وفلسفة «مارية»، فهو شديد الصلة بأرض الأجداد، هذه الأرض التي ترزح تحت وطأة الجهل والتخلف، الذي لا سبيل إلى إزاحته عن كاهل هذه الأمة، إلاّ بتقبل أفكار «ماريا» لأن «هذا الشعب الذي نهج دين نحيب وبكاء على الماضي وأقام المغنيات على طقوسه

---

(1) رواية «الغربة». ص (111).
(2) المصدر نفسه. ص (102).
(3) د. عبد الله العروي «الأيديولوجيا العربية المعاصرة» ص (74).

الجديدة. أين الحكمة، في مقاماتنا الصاخبة أم في زفراته المكتومة؟ لقد انتهينا إلى غاية الطريق، وقطعنا منها كل ما استغله العدو فتحررنا. أما الذين أفلتوا من حكم الدخلاء، ولم تحسم الضرورة علاقاتهم بالماضي، فتراهم محاطين بالإهمال مقصين عن ميدان الأحداث، قد ركنوا إلى أنين لا ينقضي»[1] ولعل هذا ما ظل يعيق وصول «إدريس» إلى ذلك اليقين الذي يمكنه من إزاحة تلك الغشاوة، غشاوة الواقع السلبي، فراح يشيد لها ذلك الواقع الذي يجب أن يكون.

إن أفكار «إدريس» على هذا المنحى لا تبتعد عن أفكار الأديب نفسه، وهنا يمكننا أن نفتح قوساً لنشير إلى إرادة الكاتب، الداعية إلى تأكيد ما جاء في كتبه النظرية حيث يرى «بأنه مهما كانت في قرارة كل أيديولوجيا مدلولات طبقية فإن الأيديولوجيا العربية على الخصوص ليست بالضرورة مرتبطة ببنية المجتمع العربي، لأن فكرنا يستند في المقام الأول إلى بنية اجتماعية خارجية تستثيرنا وتدخل معنا في علاقة رغم أنفنا، تلك هي البنية الاجتماعية الطبقية الغربية»[2].

والنص وهو يركز ـ من خلال موقف إدريس غير الواضح والمتردد ـ على الواقع الاجتماعي والحضاري العام، فهو بذلك يضع يده على حالة الإفلاس التي آل إليها، فهناك تخلف اجتماعي وفكري ساعد على نمو تلك الخيبة التاريخية التي جسدها أبطال الرواية ـ وهم يمثلون طبقة البورجوازية الصغيرة ـ وفي الوقت نفسه يزيح الستار (النص) على إفلاس الواقع الحضاري للغرب وخيبة أمل مجتمعه، لضياع القيمة الإنسانية في زحمة التطور الحضاري، إلاّ أن حالة الإفلاس الأول تتجذر في عمق المجتمع المغربي، بينما ظاهرة الإفلاس الثاني والخيبة الناتجة عن ذلك، فينجر عنه تعقد الحياة، الناتج عن تعقد درجة التحضر الإنساني، وبذلك يقابل النص بين أزمتين، أزمة

---

(1) رواية «الغربة». ص (23).

(2) د. حميد لحميداني «الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي» ص (284).

تاريخية، وأزمة إنسانية؛ فأزمة المغاربة مركبة ومضاعفة، في حين أن أزمة الغرب جزئية ومتمظهرة[1].

فعندما يفر المغربي من وطنه، بذلك يهرب من هذه الأزمة المركبة، تخلف وخيبة تاريخية أدت إلى ذلك التأزم العاطفي (شعيب مع زوجته، وإدريس مع مارية، عمر مع مريم)، إذن فـ«هي الأمور كما تقع... لا يمكن العناد والشعب متأخر جداً ماذا تريدين أن نفعل؟ لا يمكن أن نتحكم في الزمن، بل نحن عبيد الزمن...»[2]. «لأن المشكلة، مشكلة حضارة، لا مشكلة سيادة أو قيادة، لكن الحضارة لا تؤخذ كما يؤخذ هذا الكأس... لا بد من وقت طويل...»[3].

هكذا فاعتراف أبطال الرواية بعجزهم في البحث عن مخرج من الخيبة التاريخية، مرده إلى كونهم لم يكتشفوا خداع التاريخ إلاّ بعد أن أصبح في غير وسعهم أن يصححوا خط المسير والأمر كذلك «لماذا إذن التشاؤم، ولماذا هذا العناد؟ ومن غيركم طالب بالسيادة قبل كل شيء، الآن أنتم أسياد فماذا تبغون من وراء ذلك؟»[4] «فهذه وقفة الزمن ومهلة الأحداث وأنتم عليها شاهدون»[5] لأن المعطيات التاريخية لم تكن لتمدهم بفكرة عن مستقبل التحولات الاجتماعية ورغم ذلك فإن التطلع إلى الأمام يظل قائماً في ذواتهم، إن لهجة المستقبل تبدو حادة وعنيفة: «كوني عائشتي يا مارية وإني لأراك متوهجة العينين تضرمين في المدينة نار الثورة والغضب، لا تهدأ ثائرة إلى أن ينهض النائم ويستقيم المعوج يا دعاة الزينة والخداع، وأحس بدمه يتجدد بسرعة غير حافل بظلام الليل ولا هدوء المدينة، ولا حزن بيته الفقير»[6]. فالتحدي وحده هو السبيل إلى الخروج من هذه الدائرة دائرة الشقاء، لـ«أن الشقاء بالتاريخ إذ لا يتحرر الإنسان إلاّ بتحرر التاريخ، كدائرة وضع تنظيراتها

---

(1) و (2) و (3) و (4) رواية «الغربة». ص (109).

(5) المصدر نفسه. ص (110).

(6) رواية «الغربة». ص (115).

كل من ابن خلدون وسبنجر في قوانين لا تفقد دلالاتها بالنسبة لدائرة الروائي»[1].

فالنص يرصد الصراع بين القطبين ـ الذي يعبر عن الانتماء المسبق لصاحبه ـ يمثل بل يرصد الخطوة الأولى في الإتجاه نحو الآخر، وحتى يتسنى ذلك، أي السير في الإتجاه المقابل، ركز على مظاهر الخيبة التي ولدت حالة اغتراب مكاني وزماني لدى أبطاله، ورصد لذلك الأسباب الاجتماعية والتاريخية ليبرر حالة الفراغ الرهيب الذي يعيشه المجتمع ـ الطبقة البورجوازية الصغيرة ـ الممثل الحقيقي للمجتمع وكأننا به يؤكد حقيقة ثابتة لا تتغير؛ وهي شرط خروج المجتمع من هذه الدوامة: «فإذا ما أصبح العقل العربي نقدياً بالفعل وتوصل عندئذ إلى نظرية إنسانية شمولية، سيوافي القريب... فيمكن لأول مرة أن يتعرف العقلان الواحد على الآخر، ويدشنان عهد حوار حقيقي، آنذاك يمكن استدراك الوقت الضائع وإتمام ما لم ينجز من تطعيم الوضعانية وجعل الماركسية جدلية فعلاً...»[2] وهذا ما تريده «مارية» وتجسده في رسالتها الموجهة إلى «إدريس» من باريس، وهذا ما يبحث عنه «إدريس» نفسه، ليخرج من دوامته ويجد الجواب الشافي، الذي يمكن أن يفضل بين «مارية وشعيب»، بل هذا ما عجز «شعيب» عن إدراكه فاكتفى بالانزواء داخل المسجد والانطواء عبر أساطينه.

فالتخلف الاجتماعي والفكري المؤديان إلى تلك الخيبة التاريخية التي جسدتها الرواية بجزئيها ـ الغربة، واليتيم ـ لا يمكن بأي حال من الأحوال أن يؤديا إلى واقع حضاري مزدهر، إلاّ بإدراك حقيقة واحدة، وهي أنه، إذا أراد إدريس أن يدرك ذاته من خلال إدراكه للآخر عليه أولاً أن يدرك حقيقته بل جوهر علاقته بـ«شعيب» و «عمر» لأن الوصول إلى «مارية» العائدة من أمريكا يقتضي فهم هذه العلاقة، والبت فيها نهائياً، وحتى يتمكن من ذلك، كان

(1) د. السعيد علوش «الرواية والأيديولوجيا في المغرب العربي». ص (73).
(2) د. عبد الله العروي «الأيديولوجيا المعاصرة». ص (255).

طبيعياً أن يمر بتلك التجربة الفاشلة ويتجرع مرارة تلك الخيبة، وهذا ما يفسر قناعة الأديب نفسه: «كان على الذات العربية أن تمر بتجارب فاشلة في محاولاتها المتكررة إدراك نفسها عن طريق إدراك الغير أن تغص بالمرارة والخيبة، لكي تتقدم فارغة عاطلة وتحتل وحدها خشبة المسرح - محل الاستعراض»[1].

فالحتمية التي نقف أمامها اليوم، تجبرنا على ذلك؛ «فالمغرب بسبب وضعيته الجغرافية والتاريخية، اضطر إلى حفر حفريات الشرق. كل شيء فيه يكتسي صبغة مضاعفة. رأينا العقل، الحرية، العمل، وهي شخصيات الدراما المعروضة علينا، شباناً يافعين في الغرب ثم وجدناهم متعبين نسبياً في الشرق (لاره) وها نحن نلاقيهم في المغرب شاحبين منهكين (إدريس، مارية، حمدون. . .) يمثلون أمامنا مسرحية نعرف كل تفاصيلها»[2].

إذن فالآخر لا يمثل إشكالية في ذاته بل الإشكالية تكمن في مدى قدرتنا على تقبل الآخر والتأقلم معه، ومدى قدرتنا على أقلمة الماضي مع الحاضر، نشداناً للمستقبل، فـ«بدلاً من أن نتسائل عما إذا كانت الحقائق العلمية موافقة لروحنا الإسلامية أو لمقوماتنا الشخصية، يجب أن نرى ما إذا كانت هذه الحقائق العلمية ستعمل على انعتاق الجماهير المعدومة. . . إننا مشدودون إلى المستقبل أكثر من ارتباطنا إلى الماضي مهما كان هذا الماضي حافلاً زاهراً مليئاً بالذخائر غير المكتشفة، إننا متخلفون عن القاسم المشترك للحضارة، كما تتجلى عند الإتحاد السوفياتي، وأوروبا وأمريكا، ونحن ملزمون بفهم أسس البناء الحضاري»[3].

فاعتراف أبطال الرواية بعجزهم في إيجاد مخرج إيجابي من الخيبة

---

(1) د. عبد الله العروي «الأيديولوجيا العربية المعاصرة». ص (63).
(2) المرجع نفسه، ص (71).
(3) د. عبد الله العروي «الأيديولوجيا العربية المعاصرة». ص (70).

التاريخية التي يعيشونها «راجع إلى أنهم لم يكتشفوا خداع التاريخ إلا بعد أن لم يعد بوسعهم أن يصححوا خط المسير»[1]. وهذا ما يفسر ضيق الأفق الفكري والحضاري والسياسي للشريحة البورجوازية الصغيرة في المغرب، يتجلى ذلك في ما آل إليه واقع الثقافة المغربية فهي إما مقلدة للغرب إلى درجة الذوبان والضياع مبهورة به (مارية) وإما مقيدة إلى الماضي إلى درجة الإنزواء والانغلاق (شعيب)؛ ولعل هذا ما يؤكده زكي نجيب محمود في قوله: «ترانا أحد رجلين، فإما ناقل لفكر غربي، وإما ناشر لفكر عربي قديم، فلا النقل في الحالة الأولى ولا النشر في الحالة الثانية، يصنع مفكراً عربياً معاصراً، لأننا في الحالة الأولى سنفقد عنصر «العربي» وفي الحالة الثانية سنفقد عنصر «المعاصرة». والمطلوب هو أن نستوحي لنخلق الجديد سواء عبرنا المكان لننقل عن الغرب أو عبرنا الزمان لننشر عن العرب الأقدمين»[2].

لنخلص في نهاية هذا التحليل إلى أن الأديب عبد الله العروي قد استطاع من خلال هذه المصادمة الأيديولوجية بين مختلف الطبقات المتصارعة فيما بينها (كل طبقة تمثل أيديولوجية واضحة الأهداف والمساعي) أن يضع يده على منافذ العلة وأسباب الخيبة وهو في الواقع لا يقدم جديداً يخص بلده المغرب بل هي حقيقة كل الشعوب التي ظلت فترة طويلة تئن تحت نير الاستعمار، وورثت عنه كل متناقضات الدنيا. وعندما يغادرها الاستعمار لا تستطيع بمفردها السيطرة، بل تروض تلك المتناقضات وتدخل دوامة الصراع والتآمر، ففي هذه الرواية - كما يتجلى من خلال السرد السابق - تتصارع ثلاث أيديولوجيات رئيسية يمثل كلاً منها بطل واحد نموذجي، يلحق به مجموعة نماذج ثانوية لكنها مكملة له. شعيب؛ ويمثل أيديولوجية المناضل الوطني

---

(1) د. حميد لحميداني «الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي». ص (285).

(2) د. زكي نجيب محمود «تجديد الفكر العربي»، دار الشروق، بيروت، ط II، 1973 ص (254).

الذي انتهى إلى تلك الخيبة واليأس والفشل، فقد كان مناضلاً في صفوف الحركة الوطنية[1] من أجل انتصار الحق، وإخراج البلاد من ظلمات الاستعمار إلى نور الاستقلال والحرية فذاق مرارة السجن[2]، لكنه وبعد بلوغ الحركة الوطنية هدفها، وجد نفسه ينتهي إلى غير الهدف المنشود: «انتهى إلى إدراك الحقيقة المرة، حيث تكشف له النضال عن خداع وخواء»[3]. فكل ما قام به انتهى إلى نتيجة مرة، وهي استبدال المستعمر الأجنبي بالانتهازية والاستغلال، صراع المتناقضات، فلم يتغير شيء عما كان عليه من قبل: «أنظر إلى هذه المدينة، ماذا جد فيها، منذ خمس سنوات سيأتي غداً ويجدها كما تركها نائمة تافهة»[4] كل هذا يجعله يتألم لما آل إليه ذلك النضال الوطني، وانفكاك تلك اللحمة التي كانت تشد الوطنيين إلى وطنهم، وأصبح شعار الحرية والأمل تلوكه الأحزاب التي أفرغت من مضمونها وآلت إلى إفلاس كلي، وأصبحت تلوك الشعارات الفارغة من المحتوى، لا تدفع إلاّ إلى اليأس والملل، كل ذلك يدفع بـ«شعيب» إلى اليأس، فينزوي داخل المسجد معلناً زهده في الحياة.

ويكمل هذه الشخصية النموذج الأيديولوجي شخصيات ثانوية، منها، زوجته وهي الوجه الآخر لفشله، بل تكمل دائرة الفشل لديه لتعمق فكرة الأديب والتوجه الأيديولوجي للنص، كما سنرى ذلك في حينه.

مارية؛ وتمثل الأيديولوجية المعادية للإستعمار، وفي الوقت نفسه تمثل الوجه الناقد لأيديولوجية الوطنيين الفاشلين، وهي بذلك تلتقي مع شخصيات أخرى نعتبرها ثانوية، لكنها مكملة وأهميتها تكمن في كونها العنصر المساعد للموقف الأساسي الذي تمثله مارية، التي تلتقي وتفترق مع الشخصية

---

(1) رواية «الغربة». ص (50).
(2) المصدر نفسه. ص (70 ـ 71).
(3) د. حميد لحميداني «الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي». ص (275).
(4) رواية «الغربة». ص (12).

الأساسية في الرواية أي محور الأحداث، «إدريس» الذي ما هو إلاّ شخص الأديب المبدع. كما تلعب لاره الأجنبية دوراً خطيراً في حياة مارية، فتحولها من ثائرة ضد المستعمر وأيديولوجيته، إلى شخصية انتقائية (الأيديولوجية الإنتقائية) تهيم بالآخر (الغرب) وترى فيه خلاصها وخلاص أمتها من العذاب الذي تعيشه «إنها مريم التي أقحمت الضيق في فؤادك... لقنتك أن التجديد يجب أن يكون شاملاً. هؤلاء الأجانب يبثون فنون الريبة في النفوس.. يتحايلون حتى يهدوا البنيان الثابت»[1].

هكذا تتجلى مأساة «مارية» في نظر «إدريس» التي تحولت من ثائرة ضد المستعمر الغاشم، مع كل الرفاق، إلى داعية لليبرالية الغربية، تلهث وراء الآخر منبهرة به ومعتقدة أن الحل هناك، وأمثال مارية المغربية «هم ضحية إغراء الغرب حسب تعبير مالرو، تنعكس الليبرالية الأوروبية في أذهانهم إنعكاساً تاماً في الوقت الذي تواجه تلك الليبرالية في أوروبا ذاتها هجومات من كل جانب»[2].

ومارية في هذا السياق أصبحت ضحية «مريم» التي كثيراً ما أغرتها برفقة «لارة» وهن، وغيرهن من ضحايا هذا التوجه، جميعاً، نموذج للأيديولوجية الإنتقائية الداعية إلى الليبرالية الغربية، «تتشابه سيرهم مهما تباعدت أوطانهم، يساهمون في البداية ولمدة قصيرة في الحياة السياسية ثم يتفرغون للعمل التربوي، تخوفهم الظروف، وضمن المجابهة الكبرى بين أوروبا وغيرها يعيشون وحدهم ما يشبه المأساة، بسبب مغايرة الليبرالية لمجتمع لم تنشأ فيه، نرى بعضهم ينساق إلى اليأس وينعكف نحو قيم التقليد»[3].

و«مارية» المغربية لا تختلف كثيراً عن «عمر» الذي جاء في الرواية

---

(1) رواية «الغربة». ص (27).
(2) المصدر نفسه. ص (24).
(3) د. عبد الله العروي «الأيديولوجيا العربية المعاصرة» ص (45).

كنموذج يمثل أيديولوجيا الاستعمار، الذي كان يرى أن النضال ضد المستعمر ليس إلاّ مضيعة للوقت وطريقاً إلى مزيد من سفك الدماء وهو يدافع عن هذا الرأي باسم الرأفة الإنسانية: «إننا في العنف نبدد الميراث ونضيع بذور المستقبل وما دورنا نحن إذا لم ننبه على خداع الحاضر»[1] وليس هذا غريباً عن عمر وهو تلميذ يوليوس الفرنسي أستاذه؛ وليس هذا المنطق غريباً أيضاً عن الاستعمار؛ ألم تقل فرنسا وهي تجتاح الجزائر، أننا جئنا لنبني حضارة جديدة في ربوع هذه البلاد. إن آراء عمر بالتأكيد وجه معتدل من وجوه الأيديولوجية الاستعمارية ـ كما تصورها الرواية ـ تلك التي ترى في القتل الذي يمارسه الاستعمار قصاصاً، وفي النضال الفدائي إرهاباً، وليس غريباً على عمر أن يكون هذا رأيه وهو تلميذ أستاذ غربي الأصل والاتجاه، فقد كان يحضر جلساته كثيراً ويستمع لآرائه حول الفداء الذي كان يمارسه الوطنيون[2].

هذه أنماط الأيديولوجيات المتصارعة في الرواية على مرأى من الشخصية الكبرى والأساسية في النص التي تمثل أيديولوجياً الكاتب. فإذا كان التصادم حول المجموعات الثلاثة، لا يؤدي إلى تعارض كلي، رغم أنه لا يبدو موحداً، لكن عندما يتعلق الأمر بالتصادم مع أيديولوجيا الكاتب (إدريس) فإن التباين يتجلى واضحاً، ويتمثل ذلك من موقف «إدريس» من «مارية»، فبقدر ما يؤمن بأفكارها[*] فإنه مع ذلك يظل يرفض فكرة المنفى الذي فرضته على نفسها. . إن موقف «إدريس» هذا لا يتبلور بشكل تام في نصي (الغربة واليتيم) إلاّ في فقرات محدودة لكنه مع ذلك يتجلى في النص الأخير بأكثر وضوح[**]. ومع ذلك فإن فهم هذه المواقف في ـ النصين ـ واستيعاب

---

(1) رواية «الغربة» ص (22).

(2) د. حميد لحميداني «الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي». ص (280).

(*) راجع نص الرسالة التي أرسلتها له من فرنسا، الرواية. ص (111).

(**) عند التقاء إدريس بـ مارية العائدة من أمريكا. رواية «اليتيم»، من ص (137) وما بعدها.

دلالاتها الأيديولوجية يقتضي استحضار مجموع الصراع الأيديولوجي في النصين وبخاصة، نص الغربة.

وهنا نأتي إلى نهاية تحليل المضمون الروائي محاولين التركيز على التوجه الأيديولوجي لنتساءل عن هذا التوجه وكيف تبرره هذه النصوص التي عدنا إليها. إن التمسك بالآخر عند عبد الله العروي كحل لمشاكلنا المستعصية التي خلقتها فترة الإحتلال يصبح أساسياً على الرغم من النقد الذي يوجهه الكاتب لحضارة الغرب. ورغم ذلك لا يمكن أبداً تحديد موقف دقيق ومتكامل من هذه الحضارة، يقول حميد لحميداني: إن رؤية الكاتب لا تتضح إلاّ من خلال مواقف «إدريس»، وهو شخصية ناطقة بلسان الكاتب ومعبرة عن حيرته واضطراب اختياراته... فما هو الاختيار النهائي الذي وصل إليه إدريس؟ لقد أجاب بعض النقاد عن هذا السؤال، فرأى أحدهم بأن رواية الغربة، تجعل من الغرب اختيارها النهائي، (ومن هنا يجوز أن تكون مارية هي المثال الذي يدعو إليه العروي) اعتماداً على أن «إدريس» كما لاحظنا سابقاً عبر عن تعلقه الكبير بأفكار «مارية» ورأيها حول اللحظة التاريخية، إذ كانت ترى بأن الانتظار حتمية تفرضها الظروف الحالية ما دامت البلاد تعاني التخلف الحضاري والفكري على الخصوص كما كانت ترى أن تحرر الإنسان يجب أن يكون أولاً تحرراً على مستوى الروح، وذلك يعني أن أولى المشاكل المطروحة هي مشكلة الوعي... وأفكار مارية هذه مستمدة من صديقتها «لاره»[1]، معنى هذا أن هذه الأفكار ليست أفكاراً نابعة من الذات المحلية، أي من الذات المغربية بل هي مستمدة من الآخر، والآخر هنا يعاني نفس الإحساس بالنقص والتخلف، وإلاّ كيف نفسر هجرة «لاره» من بلدها الأصلي إلى الغرب، القاسم المشترك بين مريم، ولاره، وأخيراً إدريس، لأنها تمثل بشكل عميق الأفكار الواردة في الرسالة التي بعثت بها ماريا إلى إدريس -

---

(1) د. حميد لحميداني «الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي». ص (283 - 284).

وهذه الرسالة كما سنوضحه في مكانه ـ تعد نواة النص ومصدر الحكم الذي آلت إليه آراء الكاتب، فمبدأ الوعي ـ وهو الاستقلالية المطروحة في النص ـ لا يتنافى مع ما يمكن أن تستمده الذات من الخارج، وهذا هو السند الجوهري لأفكار عبد الله العروي(*) روّجها في كتبه الفكرية، وطبقها في روايته وملخصها: «إنه مهما كانت في قرارة كل أيديولوجيا خفية، فإن الأيديولوجيا العربية على الخصوص ليس بالضرورة مرتبطة ببنية المجتمع العربي، لأن فكرنا يستند في المقام الأول إلى بنية اجتماعية خارجية تستثيرنا وتدخل معنا في علاقة رغم أنفنا، تلك هي البنية الاجتماعية الطبقية الغربية»[1].

وهذا ما يوضح، وبشكل جلي موقف الأديب، حتى وإن حاول بعضهم نفي التوجه الأيديولوجي الكلي للأديب: «ورغم ذلك فإنه ليس من السهل علينا أن نقول بأن العروي إنحاز إلى الغرب بالشكل المبسط الذي يتحدث به الناقد المغربي إدريس النافوري، لأن من شأن ذلك الحكم المتسرع أن يغفل جانباً مهماً من جوانب البنية الفكرية في الرواية، وهو الجانب المتعلق بالحديث عن أزمة الغرب نفسه، فقد كشف العروي عن الأزمة التي كان يعانيها الغرب عند عرضه لوضعية «يوليوس» و «لاره» إذ وقف تبعاً لذلك موقفاً انتقادياً أيضاً تجاه الغرب بسبب ما آلت إليه القيم الإنسانية هناك من انهيار وتصدع تجلى ذلك في إنطواء «لاره» وهروب «يوليوس»، لذلك فالانحياز للغرب لم يكن كلياً كما أن موقف الأبطال الذين يعبرون عن آراء المؤلف لا تؤكد القبول المطلق والكامل بالقيم الحضارية الغربية»[2] إلاً أن الخلل في هذا الرأي يبدو واضحاً؛ أولاً لأنه اعتمد نصاً واحداً من رباعية العروي وهي في نظرنا عمل متكامل ومتسلسل، ولو اطلع حميد لحميداني على نص «اليتيم» بل لو اطلع على نص

(*) أنظر مؤلفاته النظرية «الأيديولوجيا العربية المعاصرة» «العرب والفكر التاريخي» «ثقافتنا في ضوء التاريخ»...

(1) د. عبد الله العروي «الأيديولوجيا العربية المعاصرة» ص (74). ورد كذلك عند: حميد لحميداني. ص (284).

(2) د. حميد لحميداني «الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي» ص (284).

«الفريق» لغيّر رأيه، أو على الأقل لعدّل فيه، ثانياً، إن الشخصيات التي تمثل الغرب ليست كلها من الغرب الليبرالي، بل هي نماذج للغرب الاشتراكي، الذي لا يختلف عنها في الأزمة ولا في الرغبة إلى الآخر الذي هو الغرب الليبرالي. فشخصية «لاره» التي تعد المرتكز الفكري لمارية، وبالتالي لإدريس، وكذا الفتى الإسباني، وأشك في شخص يوليوس، وبالتالي فالنقد الموجه للغرب الليبرالي مشترك بيننا وباقي الأمم الحالمة بالليبرالية، والتي لا تملك الوسائل الكافية لمحاربتها وهذا في الأخير مرد ذلك التردد والتذبذب الذي ساد النص وهو في النهاية الموقف الفعلي لشريحة البورجوازية الصغيرة صاحبة الحس المأساوي في العالم الثالث، المدركة للأزمة والعاجزة عن الفعل، وهذا في النهاية لا يبرر، بل لا يشكك في الرغبة الملحة عند صاحب النص، في الانتماء إلى الآخر، والتوجه إليه كلية وهذا يبرره مكوث مارية في الغرب، ويبرره كذلك موقف إدريس منها عند زيارتها المغرب آتية من أمريكا والتصاقه بها - فرواياته، بل حتى أعماله الأخرى «تعبّر في الواقع عن القلق الذي أصاب مثقفي البورجوازية الصغيرة بعد أن أصبح الطريق أمام طبقتهم[*] مسدوداً، ولذلك كانت تمتلك حساسية تاريخية مبكرة جعلتها تتجاوز بداية الوعي الانتقادي لتستشرف آفاق التاريخ بأحاسيس جيل لاحق»[1].

وهذا ما تكشف عنه نشاطات الأديب الإبداعية والفكرية، والتي تمثل استمرار هذه الحركية الاجتماعية في إطار تلك التحديات والصراعات الأيديولوجية بين تلك الطبقات الاجتماعية التي تشكل المجتمع المغربي بُعيد الثورة.

(*) يشكل تحديد مفهوم البورجوازية الصغيرة محور تساؤلات التقدميين العرب منذ بداية فترة التحرر القومي، والذين يأخذون بالتحليل الماركسي منهم، لا يعترفون بها كطبقة بل ينظرون إليها كبقايا خليط من طبقات منحطة تتشكل أساساً من الحرفيين وصغار الزراع وفقراء المثقفين. وللإستفادة أكثر، راجع «أزمة المثقفين» العرب د. عبد الله العروي.

(1) د. حميد لحميداني «الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي» ص (446).

إلاّ أن إطار الصراع والتصادم الأيديولوجي في رواية «اليتيم» يتخذ شكلاً آخر، بحيث يتحول الصراع السابق، إلى صراع داخلي بين الذات الممزقة لمثقفي البورجوازية الصغيرة وأحلامها الطوباوية في مقابل الآخر الذي يظل الهاجس. حتى وإن تشكل في هذه الرواية في شخص «مارية» العائدة من الغرب وما أثارته لدى «إدريس» من مكامن تلك الصدامات السابقة رغم أن ذلك لم يغير شيئاً من التناقض الداخلي الذي تعيشه هذه الطبقة بمختلف فئاتها والذي يشكل بدوره نوعاً من القناعة المزيفة لديها، تحاول تبريرها، لا لإقناع الغير، بل للإقناع الذاتي، كما يوضحه هذا النقاش الذي دار بين «إدريس» و«حمدون» «في هذا الزمن لقراية ما تنفع، تقرأ وتتعذب وتسهر الليالي وتحفي عقلك ومن بعد؟ موظف ما كاينة ترقية، محامي؟ من يعاونك في البداية؟ طبيب؟ من يعطيك منحة في الأول ومن يجهزك في الآخر لا بد من رأس المال، والمال ما يجي في هذا البلد غير من الأرض»[1].

هكذا تتحول قناعة هذه الفئة، وهذه القناعة بدورها تعري - في النص - حقيقة مأساة البورجوازية الصغيرة في المغرب، وجوهر مأساتها هذه يعود إلى عدم استطاعتها الثبات على مبدأ واحد، وتذبذبها من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار، وكذا عدم تمكنها من تسلق السلم الاجتماعي، ولعل هذا ما يميزها عن نظيراتها في المغرب العربي وبقية العالم العربي، فـ«تجربة البورجوازية الصغيرة في المغرب تختلف عن التجربة التي مرت بها هذه الشريحة الاجتماعية في كثير من بلدان العالم العربي، فإذا كانت قد استطاعت في عدد من بلدان الشرق أن تنتقل إلى مركز السلطة، فإنها فشلت في بلاد المغرب العربي»[2] ومن هنا برز الحس المأساوي الذي أطر فكرها طوال الفترة السابقة، وتذبذبت طموحاتها من الدفاع عن المجتمع المقهور إلى السعي

---

(1) رواية «اليتيم» ص (198).
(2) د. حميد لحميداني «الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي» ص (100).

الحثيث نحو الاستحواذ على كل ما يمكنه أن يعيد لها مكانتها ويجعلها تتحدى تلك الخيبة التي لحقت بها من جراء فشلها الذريع على المستوى السياسي(*) «قلت في نفسي يأتي وقت نتوقف فيه عن اقتناء الكتب لأنه لم يعد في الإمكان تغيير أي شيء في حياتنا، ظاهراً أو باطناً. ننتظر الموت ونحن أموات، الفرق بيننا وبين من سبقنا، أننا نطلّق الدنيا اليوم في سن مبكرة. نرتبط بالحياة متباطئين وننسلخ عنها مسرعين»[1].

إذا كان «إدريس» بهذا التأمل، بل هذه القناعة، يجسد القناعة السابقة فإن صديقه «حمدون» يؤكد ذلك مع محاولة البحث عن البديل وذلك بتحدي الصعاب لأن النقلة من مستوى إلى آخر ممكنة ما إن توفر شرط التحدي: «طبعاً لاقيت صعوبات في البداية، الجيران نظروا إلي كما كنت تراميت على أرضهم بلا حق، والشيوخ عاكسوني في كل شيء. ثم رأوني أعيش مثلهم ومعهم أذهب إلى السوق أعينهم بالمال والأدوات، والنصائح، ولا أتدخل فيما لا يعنيني فبدأوا يحترمونني. هذا هو العمل الإيجابي وما عداه كلام غير نافع، هذه هي التربية الحقيقية، أذكر يا إدريس ما كنت أقول لك وأنت طالب، إما الجندية وإما الهندسة الزراعية»[2].

إذن «حمدون» يصل إلى حقيقة لا مفر منها، ولا بديل عنها لهذه الشريحة، بعد الفشل الذريع في التجربة الأولى بعد الاستقلال مباشرة، وهي أن يعاد النظر جذرياً في القناعات السابقة لهذه الفترة، والعملية ليست سهلة، إلاّ أن «إدريس» لم يستطع هضم ذلك، لأن عمق الخيبة أكبر من أن يتدارك بهذه السهولة ولذلك لم يستطع مجاراة صديقه «حمدون»، ولا التمسك بالقناعة الأولى التي هي (مارية) العائدة من الغرب ولا هو استطاع المكوث

(*) تنامى هذا الشعور بعد إقالة حكومة إبراهيم عبد الله اليسارية ذات الأغلبية المثقفة والبورجوازية الصغيرة.

(1) د. حميد لحميداني «الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي» ص (100).

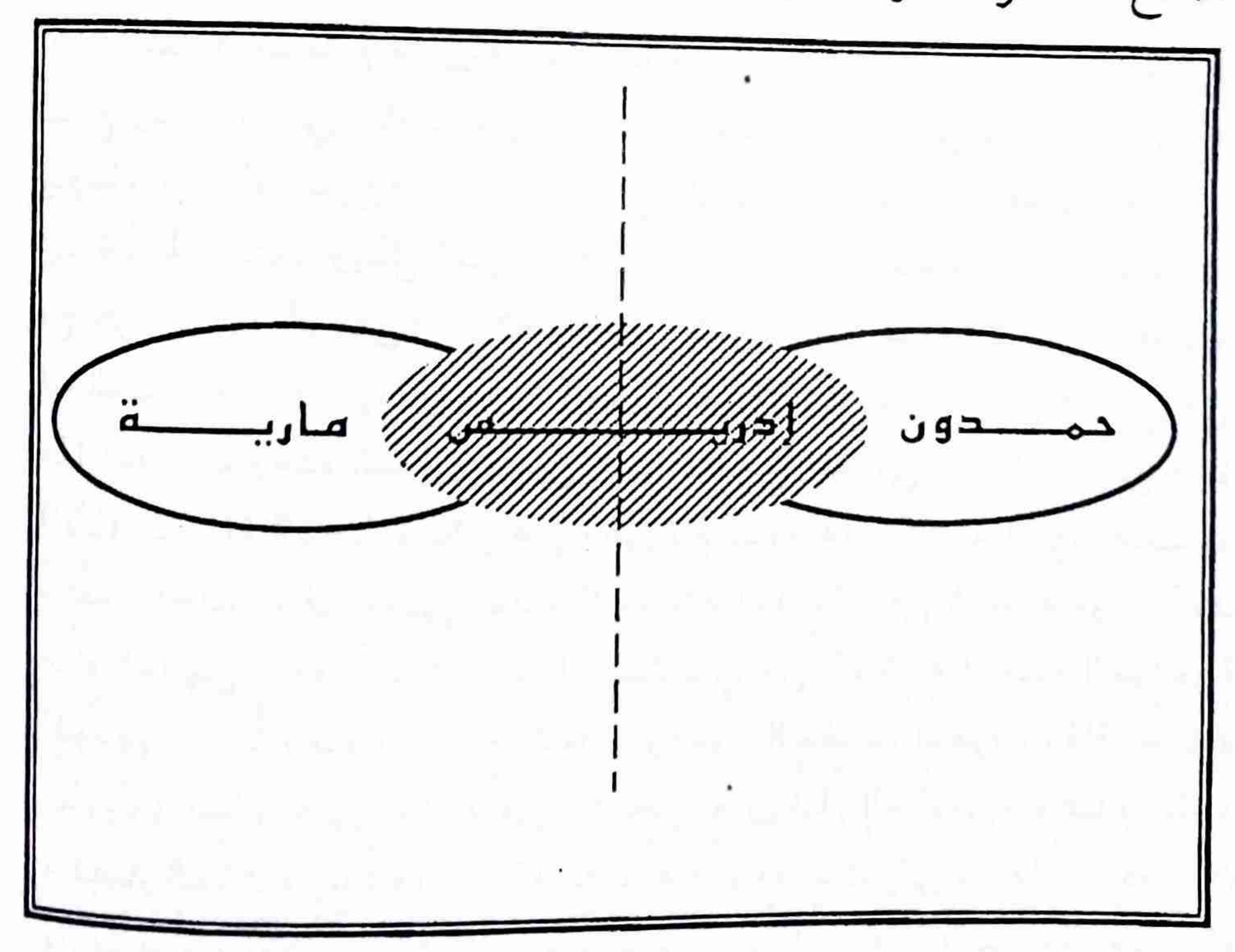
(2) رواية «اليتيم». ص (131).

في أعماق «شعيب» «لكن إدريس تاه، دفنت أمه المصران في غير محله، تحت السور عوض داخل الزاوية»[1] بينما القناعة الجديدة التي حصلت «لحمدون»، جعلته يدرك كثيراً من الحقائق، ويقف على كثير من التساؤلات: «أتساءل دائماً لماذا يفضل الشباب العيش في المدن والسفر إلى الخارج والعمل مع الحكومة؟ الخير والحرية والإستقلال في الأرض، أعط الأرض تعطيك، أنا حققت رغبتي، طالما تمنيت أن أعيش هنا تحت التل، أجلس حول هذه المائدة أيام القيظ أشعر بالحر يطلع من تحت وينزل من فوق، ويعز علي أن أغادر التل وأقصد الشاطىء كما يفعل غيري من سكان مراكش والنواحي»[2].

بينما لا تستطيع «مارية» المكوث هنا أكثر من الوقت الذي يسمح لها بتبليغ رسالتها التي جاءت من أجلها إلى هذه المدينة، ويتذبذب «إدريس» بينهما، بين القناعتين؛ هل يستمر في الإيمان بفلسفة «مارية» قبل خمس عشرة سنة خلت، ويظل لصيقاً بها كالظل دون وعي منه ودون نتيجة فعلية من جراء ذلك، أم يبقى عند «حمدون» ويتبنى قناعته هذه، التي برهن له بما فيه الكفاية عن جديتها ونتائجها المضمونة، إلاَّ أنه يصمم على المضي في هذا التذبذب وهذه المراوحة بين ذلك (الآخر) الغربي الجذاب وبين هذه (الأنا) الممزقة المحتارة لكن عن وعي تام يبرزه هذا التشبيه الذي يصف به واقعه: «جلست في مقهى القدح كئيباً متضايقاً أفكر في شيخ عجوز - أحد أبناء المقهى الأوفياء - كان يقول سيشتري من المكتبة التقنية المواجهة للمقهى كتاباً يصف بقدرة أشجار وطيور المغرب ليعرف رفاق حياته الطويلة، يسلم على زملائه في الشيخوخة ويطيل الجلوس، وعندما يقوم ويقصد المكتبة يجدها قد أقفلت، هكذا دواليك إلى أن مات، دون أن يعرف أسماء الأشجار التي أظلته والطيور التي آنسته»[3] أليس هذا هو حاله هو نفسه، ألم يأسره التردد منذ أواخر أيام الثورة ويكبله التردد كل مرة يقرر

(1) المصدر نفسه. ص (201).
(2) رواية «اليتيم» ص (201).
(3) المصدر نفسه. ص (131).

فيها تغيير واقعه، يجد نفسه مكبلاً لا حراك له، لأنه يؤمن بأن «من يقول إنه يخطط لحياته كذاب يستحق أن يصلب»[1] هذا هو «إدريس» محور الأشياء والأحداث الذي يرفض كل شيء، ويتمسك بكل شيء في آن واحد، يرفض تذكر الماضي لكنه يتمسك بـ«شعيب»، ينبذ المستقبل إلى درجة (اليأس) لكنه ينتظر إشراقات من عودة «مارية» «إمرأة راضية مطمئنة عارفة لما لها وما عليها، لم أتعرف قط على إمرأة مثلها»[2] وفي نفس الوقت يستغرب تحولها ذلك إلى درجة الإستنكار «أهكذا أصبحت مارية؟ هل ممكن هذا التحول؟ هذا المسخ؟»[3] هو مصدر آماله وأحلامه «أتمنى أن أكون في مستوى نضجها»[4].



«شكل 3»

إن هذا التذبذب الذي يخلخل ثنائية النص، هو نتيجة كل تلك

(1) المصدر نفسه. ص (203).
(2) رواية «اليتيم» ص (138).
(3) المصدر نفسه. ص (139).
(4) المصدر نفسه. ص (145).

الخلفيات السلبية التي تشكل رؤى البورجوازية الصغيرة في واقع مثقفيها ومحاولتهم وضع حد نهائي لعنجهية البورجوازية الوطنية التي استحوذت على كل شيء، إن بمحاربتها قصد تقويض كل جذورها ـ وهذه التجربة أثبتت فشلها حتى بعد عملية الإنسلاخ عنها ـ وإن بمحاولة تقليدها ومسابقتها في ميدانها، وهذا التحدي قد يوصل إلى الغاية لكن على حساب القيم الفكرية، والمبدأ العام لهذا التوجه، إذ لا حل لخيبة اليسار السياسية إلاّ باكتساب معركة الأرض، فهي الأصل وهي السلاح الوحيد الذي يمكن أن يكسر شوكة البورجوازية الوطنية المهيمنة بل حتى الاقطاعية المتجذرة منها والمتحالفة مع الرجعية الوطنية؛ فـ«البورجوازي الجديد الوطني الجنسية الوارث لمقولات ومؤسسات الأجنبي يرث بالمصاحبة ترفع الأجنبي وازدراءه للأهالي ووضعيته الاستغلالية الطفيلية، فهو إذاً رغم الادعاء غريب، حقيقته ليست في نفسه أو في محيطه الغريب بل في عالم خارجي»[1].

هكذا ينتقل الحديث في هذا النص عن البورجوازية الصغيرة بكل أحلامها وآمالها، وطموحاتها وخيبتها إلى الحديث عن مأساة مثقفي البورجوازية الصغيرة لأنه الأقرب بل المؤثر الأول في ذهن الأديب العربي بصفة عامة ومبدع هذا النص بصفة خاصة إذ يقول ـ وكأننا به يبرر هذا الموقف ـ «لأنه يجاور الكاتب العربي ويحيا تحت أنظاره»[2] ولأنه يمثل ذلك «البورجوازي التقليدي المحافظ على الأعراف القومية المتألم الكسير في وجدانه وحياته»[3] «أمكث هنا كما يمكث الفلاحون من حولي هكذا يزداد حبهم لي. . . حشرني الله مع هؤلاء الفقهاء، ربحت إذن يا إدريس في الدنيا والآخرة، لم أرد أن أزاحم السكان وأتوسع على حسابهم بالعكس بعت منذ أربع سنوات كل المساحة التي لم أستغلها، تركت الشعير والقمح منذ البداية، وفضلت الخضر، أبيعها في المدينة، وأشتري الحبوب للماشية من جيراني بالثمن العالي، وعما قريب سأتخلى حتى عن إنتاج الحليب والزبدة، سأتجه نحو البذور والزهور»[4].

---

(1) و (2) و (3) و (4)د. عبد الله العروي «الأيديولوجيا العربية المعاصرة» ص (242).

يتحول حمدون من ذلك المثقف الموظف الحكومي «الذي رأيته جالساً بلباسه الأصفر في مقهى التجار يرتقب»[1] إلى مشروع بورجوازي مقيد للواقع الاجتماعي المتردي المهزوز، لكنه يظل مؤطراً بالحلم الجميل وهذا لا يبعده كثيراً عن الحقيقة إذا ما توفرت الشروط المناسبة لتحقيقه (الجدية) وقتها فقط يمكنه أن يبعث إلى الوجود المشروع القديم الذي أخرج البلاد من هيمنة الاستعمار الأجنبي يوم هب الشعب كله بدون استثناء يوم اندفعت إلى الأمام تلك القوة من «المجاهدين الذين خرجوا من مراكش ليواجهوا الجيش الفرنسي قبل احتلال المدينة، وقف قائدهم يشير إلى الفضاء كأنه يخاطب الملائكة، ويقول تقدموا على بركة الله، الحب لا يقتل والكور يبرد»[2].

إلاّ أن هذا لا يمكن أن يتحقق إلاّ إذا استطاع «إدريس» الوصول إلى الامساك بجوهر البديل الذي هو إما فلسفة مارية التي تعلّق بها قبل خمس عشرة سنة وهي ترحل من المغرب، ويوافقها وهي تعود من الغرب، وإما بفلسفة حمدون التي يعرضها عليه وهي كما يتضح واقعاً ملموساً، قدمها له كنصيحة وهو يشق طريقه نحوها، وهي نظرية، منذ زمن الطفولة والمدرسة[3] وإدريس لا يمكنه أن يوازن الآن بين الطرحين، فقط، يستطيع ذلك عندما ينهي آخر مشهد من المسرحية التي يؤدي فيها عراكاً متواصلاً مع الماضي، وفي مجابهة مريرة مع الحاضر؛ فجائع عائلية، إخفاقات زوجية ومهنية، صدمات سياسية إلى درجة أنه يكاد ييأس من حقيقته «إنسكبت مني الحياة منذ أعوام وتركتني ظلاً أسعى»[4] وعندما تنجلي تلك الغيوم التي حجبت عنه شمس الحقيقة «أقول لزميلي ونحن نغادر بعد العصر جامع الفقيه الفارسي في درب الخوخة: الله؟ واش هو السحاب اللي يدوز مرة مرة في السماء»[5].

ومن هنا نجد أن رواية اليتيم تتشكل في حدود الوعي الذي سمح بكتابتها

---

(1) رواية «اليتيم». ص (203).

(2) و (3) و (4)رواية «اليتيم». ص (203).

(5) المصدر نفسه. ص (230).

نموذجاً مكملاً لرواية الغربة في شكلها الانتقالي، الذي انطلق من منظور أيديولوجي انتقالي بدوره، والانتقالية هنا عند «عبد الله العروي» تأخذ بعداً مزدوجاً، إذ إنها تتجلى في الشكل الروائي بما يتضح في المتكأ الأيديولوجي، لأن أعمال «عبد الله العروي» ـ بصفة عامة ـ تنضوي فيما يمكن تصنيفه بالرواية الواقعية، والتي تقوم بتشريح الواقع على أمل إيجاد البديل للواقع القائم.

إن قراءة هذه الرواية في ضوء الوعي الأيديولوجي الذي أنتجها، لا تحيل إلى نص روائي بقدر ما تحيل إلى شكل محدد من الوعي الأيديولوجي العام، أي إلى تاريخ اجتماعي لا يستطيع أن يقبض على زمنه الخاص به ولا يقدر أن يتعرف على زمن «الآخر» الذي أبهر «الأنا» المهزومة بماضيها وحاضرها وكبلها بأيديولوجية قناعية الشكل والجوهر. وهذا يتجلى من تذبذب الذات المأزومة، حيث أصبح «الوعي لا يتعامل مع الواقع المشخص وإنما يتعامل مع الأشياء، وبين الواقع والأشياء مسافة واختلاف؛ الوعي ينتج معرفة بالواقع عندما يتجاوز الأشياء التي تطفو فوقه»[1].

إن روايات عبد الله العروي ـ على عكس وطار ـ لا تطرح البديل جاهزاً على أنه الحل الأنجع بل الحقيقة المطلقة، المساعد على الخروج من التأزم المعيش ولكنها تسعى ومنذ البداية إلى تحليل الآخر، والكشف عن كل نقائصه وسلبياته، من خلال الكشف عن أزمته الحضارية المطروحة على المجتمع. وكل ذلك من خلال «تقديم وعي شامل للقضايا الاجتماعية المغربية في علاقتها بالحضارة الإستعمارية»[2] التي تدخل معها في علاقة تصادم وتبادل؛ فإذا كان الإنسان المغربي يعاني من إحباطات تاريخية، فإن الإنسان الغربي هو الآخر ليس في منأى عن ذلك، ولا هو في وضع أفضل، إنه يعاني من المتاعب التي خلقتها الحضارة الغربية نفسها.

---

(1) د. فيصل دراج «دلالات العلاقة الروائية». ص (140 ـ 141).
(2) د. حميد لحميداني «الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي». ص (281).

وعبد الله العروي عندما يعرض لهذه العيوب، لحضارة الغرب، إنما يحدد موقفاً بعينه وهي أن أي حضارة مهما كانت قوية، ومهما كانت عميقة البعد فهي معرضة في فترة ما من عمرها الزمني إلى المعاناة من الخيبة التاريخية. وهو ما يفسره تمسك العروي وتعلقه - من خلال بطله إدريس - بذلك التوجه، والانتماء الأيديولوجي، في الوقت نفسه، يعاني من ذلك التردد في التخلص من الانتماء للماضي، ماضي وطنه: «إن اختيار الغرب، لا يعني - في نظرنا - التخلي عن التفكير في القضايا المطروحة في المجتمع المغربي، فهذه القضايا تظل على الدوام المحور الأساسي الذي يشكل أزمة «شعيب»، «مارية» و«إدريس»، وحتى انبهار هذين الأخيرين بالغرب لم يكن في مستوى الانبهار الذي صوّره عبد المجيد بن جلون في روايته «في الطفولة» لأنه كان مصاحباً برؤية انتقالية أيضاً للحضارة الغربية. ثم إن عجز الأبطال عن العمل والاستمرار في الحياة داخل مجتمعهم لا يمكن أن يفسر بصورة آلية على أنه انتماء كامل إلى الغرب، لأن مارية عندما ذهبت - مثلاً - إلى الغرب لم تندمج في المجتمع هناك ولم تنصهر في الحياة العادية الغربية، لكنها انزوت مع لاره في شبه حياة هامشية»[1] ولأن رحلة إدريس إلى الغرب كذلك لم تدم طويلاً ولم يستطع التأقلم مع الحياة الغربية وعاد إلى بلدته كما ذهب، يعارض مارية في رغبتها في الهجرة إلى الغرب. لكن نجد بالمقابل مارية تندمج اندماجاً كلياً مع لاره فكراً وطموحاً، وهذا يكشف بوضوح أيضاً علاقة لاره كبعد حضاري فكري أيديولوجي في إطار الفكر العام للنص مع مارية، وهذا ما لم تنتبه إليه الدراسات السابقة لهذه الأعمال الروائية. والسؤال المطروح هنا أي غرب تدعو إليه روايات العروي؟ وما علاقة لاره الاشتراكية بأحداث الرواية؟ ولماذا أصبحت المرجع الحقيقي لمارية؟ وبالتالي لإدريس بطريقة غير مباشرة؟ وهذا الأمر له دلالة قصوى، حيث إن فهم المشاكل الخاصة التي كانت تكبل «مارية»، لم تجد حلولها إلاّ عند «لاره» وقد تمثل «إدريس» هو أيضاً وبشكل عميق الأفكار الواردة

---

(1) د. حميد لحميداني «الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي». ص (285).

في الرسالة التي بعثت بها «مارية» من باريس وساعدته على تكوين تصور محدد لمعضلة بلاده[1] وحتى «يوليوس» الفرنسي الأصل الاشتراكي النزعة لم يكن يمثل الليبرالية الغربية، بل كان يعاني منها معاناة شديدة لأن نظرته النقدية إلى تلك الأيديولوجية، يوضح بشكل لا يدع مجالاً للشك أن انتماءه أقرب إلى الأيديولوجية الشيوعية منه إلى الليبرالية الغربية. والإحباط الذي يخيم على أفكار شخوص الرواية مرده تردد الأديب في الإعلان عن انتمائه الأيديولوجي نهائياً، وهو الطالب والمثقف خريج الجامعة الباريسية في الخمسينيات، تلك الفترة الحرجة التي كانت تمر بها الصدامات بين أيديولوجيا أوروبا الغربية وأوروبا الشرقية والضبابية التي كانت تلف بدايات الحرب الباردة التي اندلعت بين الشرق والغرب الغربيين؛ أي أن الأديب مخير بين أزمتين: أزمة تخلف عام بالنسبة لأوروبا الشرقية والشعوب المستقلة حديثاً من العالم الثالث، وأزمة قيم إنسانية بالنسبة للغرب الليبرالي، إلاّ أن هذه الأخيرة من الناحية المكانية كانت قابلة للتعايش بين أزمتين، بل الأزمتين تبحثان عن حل مناسب في جسد أوروبا الغربية، وهذا ما يفسره هروب لاره إلى باريس وكذا مارية إلى باريس ثم أمريكا في ما بعد.

والعروي ينطلق في بناء رواياته هذه «من فكرته التي تقول بأن المثقف العربي يعيش بأفكاره في عالم وبذاته في عالم آخر وبذلك فهو يحس على الدوام بالاغتراب والضياع»[2]. وهذه هي حال الشريحة الاجتماعية المحورية التي انبنت عليها أركان معمارية النصوص الروائية عند العروي، وهي شريحة البورجوازية الصغيرة التي تبدي دوماً سخطها من اللحظة التاريخية، والخيبة التاريخية لهذه الشريحة لا تنبع من نكستها، وإنما أيضاً من كونها لم تستطع القيام بمهامها التاريخية، أو على الأقل قادرة على التعبير عن هموم المجتمع

---

(1) د. حميد لحميداني «الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي». ص (284).

(2) المرجع نفسه، ص (287).

ككل وفي مقدمته الشريحة الكادحة. عبد الله العروي مرة أخرى يؤسس خطابه هذا على اعتبار أن البورجوازية الصغيرة عاشت في العالم العربي مأزومة لأنها لم تستطع أن تكون حارسة أمينة على القيم الاجتماعية العامة رغم إيمانها بتلك الرسالة[1]. ولا هي استطاعت أن ترقى إلى مستوى الحياة، الحلم الأبدي لهذه الطبقة.

---

(1) د. عبد الله العروي «الأيديولوجيا العربية المعاصرة». ص (278).

الفصل الثالث

الأيديولوجية الوطنية

الأيديولوجية الوطنية والوعي الواقع

لقد تشكلت هذه الأيديولوجيا كبعد فكري يؤطر خطوات السير الثوري ضد المستعمر الغاشم مع بداية هذا القرن وتبلورت كفكر ريادي قائد وموجه للحركة الثورية في الوطن العربي عموماً، والمغرب العربي على وجه الخصوص.

لقد انطلقت هذه الأيديولوجية من استيعاب لمزايا الأيديولوجيات المختلفة التي أطرت الفكر العربي بالمغرب، فلم تهمل التراث ولم تبعده - في أشكاله المختلفة - عن دائرة تشكلها، وفهمته فهماً ثورياً، كما أنها لم تهمل الفكر الثوري العالمي، إلاّ أنها لم تنقد صاغرة لكل تحليلاته النظرية العامة بل تعاملت مع الواقع المباشر ونظرت نظرة شاملة إلى الواقع المغاربي عامة، والتونسي على وجه الخصوص ولم تفدها النظرة القومية في عمومها، ولم تسقط في إشكالية الصراع الطبقي كما تحدده الأيديولوجيا الاشتراكية، في نظرتها وتحليلها لبنية المجتمع كضحية للآخر المهيمن، بالرغم من أنها استفادت استفادة جوهرية من الاشتراكية كبعد أيديولوجي إستراتيجي انطلاقاً من خصوصية المجتمع التونسي مرتبط بمرحلته التاريخية التي يجتازها وفي ضوء ما يحدده الحزب الدستوري الجديد. «يقول الرئيس بورقيبة في معرض

وصفه لتاريخ نضاله السياسي: لما رجعت من فرنسا عام 1927، كانت عقيدتي الوطنية راسخة، ورغبتي في العمل مقررة ونقمتي على الحكم الاستعماري شديدة لكني لم أكن أتصور على وجه التحديد كيف يكون الخروج بتونس مما وقعت فيه»[1].

لذلك جاءت الأطر العامة لهذه الأيديولوجية كتعبير عن نظرة جديدة إلى الذات القومية والواقع التونسي كجزئية من الواقع العربي وكإطار عام يمر بنفس المراحل التي يمر بها المجتمع التونسي، فتقيدت بالماضي البعيد والقريب لهذا المجتمع وكوسيلة تنطلق من حاضره لتحدد المستقبل المرتقب في ضوء ما يقيد الحركة التاريخية للعالم ككل، فاتسمت: «بالواقعية الثورية بعيدة عن الأطر الفلسفية وعن مناهج الفكر الصورية الشكلية، أو التجربة العلمية الخالصة أو الجدلية الفلسفية. لذلك عبرت عن تيار فكري ملتحم بحركة الجماهير (الكادحة)، ومتفتح غير مغلق وغير مكبل بقيود نظرية من شأنها أن تحول دون تفاعله وتطوره مع حركة الواقع العربي»[2] ككل والمغربي على وجه الدقة، حتى وإن لم تتبلور هذه الأيديولوجية بشكل يجعل منها تياراً أو فكراً أو نظرية تؤطر الفكر المغاربي وتوجهه وجهة معينة ومحددة، لتسارع الأحداث التي تلت بروز هذه الأيديولوجيا وبخاصة بعد الحرب العالمية الثانية، ودخول العالم في حرب باردة خلخلت المسار العام لحركية التاريخ في العالم، وقيام الثورات التحررية في العالم العربي، التي أدت إلى الاستقلال، ورفع الحماية عن كثير من هذه الأقطار وتداخل الثورات الفكرية بعد ذلك، وتصادمها مع الوضع الديني العام للأمة العربية الإسلامية، وبروز ثنائية الأصالة والحداثة. . . إلخ.

---

(1) د. ناصيف نصار «الأيديولوجيا على المحك» دار الطليعة، بيروت، ط I، 1994 ص(61).

(2) د. إلياس فرح «تطور الأيديولوجيا العربية الثورية» دار الشؤون الثقافية العامة ـ وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ط II، سنة 1986، ص (177) وما بعدها.

ففشلت هذه الأيديولوجية في تحديد الأطر النظرية، ودخلت حيز العمومية حسب الأقطار العربية (نظرية الوحدة الاشتراكية والقومية) التي صارت أهدافاً متداخلة ومعبرة عن قضية واحدة لا تزال تفتقر إلى المزيد من الوضوح والتحديد والانتماء حتى تستطيع أن تقدم أجوبة حاسمة على جملة من الأسئلة التي تطرحها التناقضات والمشكلات القائمة في المجتمع العربي»[1] الذي يدخل حيزاً ومجالاً جديدين (الديمقراطية الجديدة) والأزمة الاقتصادية المؤطرة حالياً بواسطة قطب واحد ألا وهو صندوق النقد الدولي (F.M.I) والذي تحول من آلية اقتصادية مالية إلى وحدة قطبية سياسية.

وبعيداً عن الإطار العام لهذه التضادية وارتباطاً بقضايا البحث نقول؛ بأن الظاهرة الاستعمارية للمغرب العربي لعبت دوراً كبيراً في التكوين الراهن للمجتمع المغاربي، حيث لفتت انتباه المثقف المغاربي بمختلف شرائحه وتوجهاته الفكرية واهتماماته القومية لما لهذه الظاهرة من انعكاسات على تشكل فكر هذه الشريحة.

وفي هذا السياق جاءت أعمال «محمد لعروسي المطوي» لتسلط الضوء على كل خفايا هذا الانتماء الأيديولوجي، ومدى تأثيره على البيئة الفنية، ومدى استيعاب هذه النصوص لهذا الإيمان الأيديولوجي، بل النهج الذي اتخذه الأديب مسلكاً ليقول السياسي من خلال الأدبي. ومدى توجيه قناعاته الفكرية لأعماله الأدبية. هكذا انتقلت هذه الأيديولوجيا من السياسي إلى الأدبي عندما بزغت الحركة الأدبية في مجال الرواية والقصة مع بداية الخمسينيات أي عندما ارتفعت درجة الوعي لدى الطبقة المثقفة بالمجتمع المغاربي وراح يقاوم بقلمه الظاهرة الاستعمارية ويوقظ الروح القومية لدى المجتمع.

ولما كانت الأيديولوجيا ستخدم العقل لتفسير حاضر الجماعة التي

---

(1) المرجع نفسه. ص (181).

ترتبط بها في ضوء الماضي القريب أو البعيد، وتضع حدوداً وقواعد لتحرك العقل في هذا الإتجاه، وكذلك تستخدمه لتفسير القيم العليا التي تعلنها قيماً للجماعة نفسها، فقد تميزت وظيفة العقل المعيارية في الأيديولوجيا، عن وظيفته التاريخية عند الأديب[1].

وعليه فإن الرواية التونسية لم تشذ عن شقيقتيها بالمغرب والجزائر، في كونها رواية البورجوازية الصغيرة المثقفة، كما أنها لم تخرج عن جدلية التاريخ والواقع المعيش[*] والمكتوب في الرواية، هو المثقف المأزوم بإشكالية الواقع، وأزمة التاريخ الذي يشكل معضلة فكرية، في ضوء هيمنة الآخر الأجنبي (الاستعمار) من جهة، وتبعية الرجعية المحلية، وغياب البديل من جهة أخرى.

إلاّ أن ما يمكن ملاحظته، أن الرواية التونسية ابتعدت في مرحلتها هذه - التي تتزامن تاريخياً وتشترك مع بقية القطرين الشقيقين - عن الصراع الأيديولوجي المتعدد الأطراف، والمتداخل فلسفياً وفكرياً كما كان الحال مع «وطار» و «عبد الله العروي»، حيث تشكل الصراع عند «محمد لعروسي المطوي» بين قطبين أساسيين، هما «الأنا» المأزومة في واقعها الاجتماعي بسبب «الآخر» المستعمر، وواقع اجتماعي مأزوم يقود أبطاله عنوة نحو الصدام مع الآخر بحثاً عن الخلاص وكسر الهيمنة المطلقة التي فرضها على المجتمع، ويواجه صراعاته الطبقية والأيديولوجية: «تظل عين المثقف هي الحاضرة ولسانه هو المتكلم بدلاً عن الأصوات الأخرى»[2] يظل ميالاً إلى الاحتفاظ بذاكرته التاريخية، مندفعاً نحو تغيير الواقع، إندفاعاً يطغى عليه

(1) د. ناصيف نصار «الأيديولوجيا على المحك». ص (51).
(*) إشتداد حركة المقاومة لدى الشعبين التونسي والمغربي، إندلاع ثورة الفاتح من نوفمبر 1954، الحصار الداخلي والخارجي ضد الإستعمار، تطور الحركات الثقافية... إلخ.
(2) الأمين الزاوي «صور المثقف في رواية المغرب العربي» مخطوط جامعة دمشق، ص(202).

الحماس «فيسقط ضحية حماسه، ورؤيته بعيدة عن أن تعانق مجموع المشاكل المطروحة، وحتى وهو يعانقها»[1] فتتحول التجربة إلى «تجربة ثقافية خاضها المثقف ولم يخضها الفنان، ما دمنا نحب الأخير، ونعجب بالأول»[2].

والرواية التونسية إهتمت من هذا المنطلق بالواقع التونسي المزري مع بداية الستينيات، محاولة تعليق تلك الأوضاع الحاضرة، على ماضي البلاد متهمة في ذلك زمن الاستعمار، وأسباب الانهيار الاجتماعي التي سببها وخلفها وراءه معبرة عن مصالح الطبقة الشعبية الفقيرة، والمفقرة من طرف الاستعمار. وهي التي كانت وقود الثورة ونارها التي أحرقت العدو، كما أنها في ضوء التوجه الأيديولوجي الذي كان يؤطرها، لم تنس «دور البورجوازية الوطنية الجشعة المنطلقة إلى السلطة والنفوذ»[3] أيام الاستعمار، وتنبيهاً بذلك إلى زمن ما بعد الاستعمار.

إهتمت هذه الرواية زمانياً بالأحداث التي توالت بعد الحرب العالمية الأولى لتتأجج قبيل الحرب العالمية الثانية وبعدها مباشرة، حيث عرفت تونس أحداثاً سياسية خطيرة في هذه المرحلة كان لها آثار شديدة على الواقع الاجتماعي، يقول «أبو زيان السعدي»: «عرف مجتمعنا كما لم يعرف من قبل، وربما لأول مرة، معنى الفوضى الاجتماعية، وما تسببه من قهر ومظالم بكثير من التونسيين والذين غادروا أريافهم النائية الحزينة، وتدفقوا على المدن، يبحثون عن الخبز والدواء، ولكنهم لم يجدوا إلاّ العذاب والبؤس والبطالة التي كانت تعصف بسكان المدن نفسها وقنعوا بسكنى المدن القصديرية التي أنشؤوها من حول المدن مكتفين بما يتساقط إليهم من بقايا الصدقات، وما يأتي من أعمال الخروج على القوانين وآداب المجتمع وممارسة المهن الوضيعة. والحق أن هذه الأمور مكنت الإنسان التونسي من

---

(1) و (2) سعيد علوش «الرواية والأيديولوجيا في المغرب العربي». ص (45).

(3) أبو زيان السعدي «في الأدب التونسي المعاصر» دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة 1989 ص (148).

أن يعي حقيقة الاستعمار، كأبشع ما تكون، ومن أن يدرك بعمق أن الاستعمار في معانيه الحقيقية المتجسدة في لقب الواقع الحي، ما هو إلاّ استغلال طبقي سافر»[1] هذا ما حفلت به الرواية التونسية محاولة تجسيده بكل الوسائل الفنية والأيديولوجية مؤكدة على أسباب الإنحراف الأخلاقي والاجتماعي، وانتشار سلطة الرجعية المحلية التي تشكلت كطبقة خلفية للطبقة الاقطاعية الاستعمارية، مستغلة بذلك «طبقات اجتماعية ضعيفة أخرى، لا تملك من أمر نفسها ومن سائر مقدوراتها الاجتماعية لا قليلاً ولا كثيراً، وما أكد ذلك، ما كان يلاحظ من وقوف أعداد كثيرة من التونسيين في الصف الاستعماري ومؤازرة نظامه الجائر بشتى السبل تارة باسم الدين وأخرى باسم النزول على حكم الواقع والخضوع لسلطانه وقضائه»[2] لدى طبقة الوطنيين فراحت تدعو إلى الالتفاق حول مثقفي الأمة سراً وعلانية وتتحرك بسرعة، وبدأت تنتشر «في صفوف الشعب الجائع المنهوب في أرزاقه وأبنائه الذين طحنتهم الحرب وأن يضيع منهم من تبقى في دروب البطالة»[3].

فتتشكل النقابة كقوة اجتماعية وينضم الشعب في مؤسسات جمعوية وتخرج الطبقات الاجتماعية من الكادحين والمطحونين في موجة عارمة تدفعها الرغبة إلى التحرر وكسر نير الاستعمار الذي أثقل كاهل الأمة فترة طويلة من الزمن.

هكذا برزت الرواية التونسية في مناخ اجتماعي متميز، ووسط ظروف ثقافية واجتماعية ثائرة، فحاولت التعبير عن كل ذلك واحتوائه، ولما كانت الرواية شكلاً من أشكال الوعي عند الأديب تحمل همومه وتوفر له المجال لتحليل ومناقشة ذلك الوعي في ضوء فكره المؤطر أيديولوجياً، ولما كانت الرواية كذلك شكلاً من الأشكال الفنية للأيديولوجيا، تقوم بفعل فكري، بوصفها تحمل مضموناً معرفياً مؤسساً داخل الذات والمجتمع، وتقوم بفعل

---

(1) و (2) و (3) أبو زيان السعدي «في الأدب التونسي المعاصر» ص (149).

سياسي لأنها تحمل في مضمونها من خلال مصائر أبطالها موقفاً من الواقع، وتعرض وجهة نظرها حول ما يدور في المجتمع من صراعات خفية ومعلنة، استعار الأديب التونسي على وجه العموم، و«المطوي العروسي» على وجه الخصوص من هذه الإمكانات ما ساعده على تقديم أعماله في ضوء وعيه للواقع الاجتماعي للمجتمع التونسي، ولم تشذ أعماله في ذلك كثيراً عن أعمال زملائه بالجزائر والمغرب.

لقد غطت أعماله الروائية «ومن الضحايا»، «حليمة»، «التوت المر» مرحلة زمانية تمتد ما بين أخريات العقد الثالث وأخريات العقد الخامس من تاريخ تونس، وهي مرحلة يلتقي فيها بزميليه «وطار» و«العروي»، لأن هذه المرحلة في الواقع تعكس خصوصية متميزة بالنسبة لتاريخ المغرب العربي على وجه العموم، حيث تعد الفترة التي نضجت فيها الحركات الوطنية في الأقطار الثلاثة(*) وأكدت فيها الأحداث السياسية رسوخ الفكر الوطني وعمق

(*) = تأسس حزب نجم شمال أفريقيا: سنة 1927.
= تأسيس جمعية العلماء المسلمين الجزائريين سنة 1931.
= تأسيس الحزب الحر الدستوري الجديد التونسي: 1934.
= تأسست كتلة العمل المغربية سنة: 1934.
= تأسيس الحزب الشيوعي بالجزائر سنة: 1935.
= تأسيس حزب الوحدة المغربية سنة: 1936.
= تأسيس حزب الإصلاح الوطني بالمغرب: 1936.
= نفي «علال الفاسي»: 1937.
= حزب الشعب الجزائري سنة: 1937.
= إندلاع الحرب العالمية الثانية سنة: 1939.
= وفاة المرحوم «عبد الحميد بن باديس» سنة: 1940.
= تأسيس حزب الاستقلال بالمغرب سنة: 1944.
= إنعقاد مؤتمر المغرب العربي بالقاهرة سنة: 1945.
= حوادث 8 ماي سنة: 1945.
= نفي «محمد الخامس» سنة: 1953.
= رفع الحماية عن كل من تونس والمغرب: 1956.
= إختطاف الزعماء الجزائريين الخمسة سنة: 1956.

الهوة ونضج الصراع ما بين الأهالي والاستعمار، كما أنها الفترة التي خرج فيها الفكر المغاربي من دائرته الضيقة إلى الآفاق العالمية، ونضج الوعي لدى الفرد وبخاصة بعد الحرب العالمية الثانية حيث شارك الكثير من أبناء الشعوب المغاربية فيها مباشرة، حيث تعلموا كيف تحرر الأوطان من ذل الاستعمار ومهانته، وكيف تجند القوى الشعبية وتؤطر ضد المستعمر لنيل الحرية. في ظل هذه الأجواء وداخل هذا الإطار التاريخي تحركت الرواية التونسية وعبرت عن واقع المجتمع التونسي الذي يجسد تلك الحركية السياسية والأيديولوجية، فاندفع العروسي تحت تأطير وتوجيه الأيديولوجيا الوطنية في لحظات انعطافه الأساسية يصور الوقائع وهي تتوالى بدون أي اهتزاز، كالسيل العارم الذي يجرف كل ما يجده أمامه بشكل يقدم الآخر (المستعمر والرجعية المحلية) في صورة بهوت وجمود لا يقوى على الحراك أمام الزحف الجماهيري، الشيء الذي جعل نصوصه تفقد الكثير من أدبيتها، وفي الوقت نفسه تفقد السيطرة على الرؤية التاريخية التي تنظر إلى التاريخ نظرة شمولية.

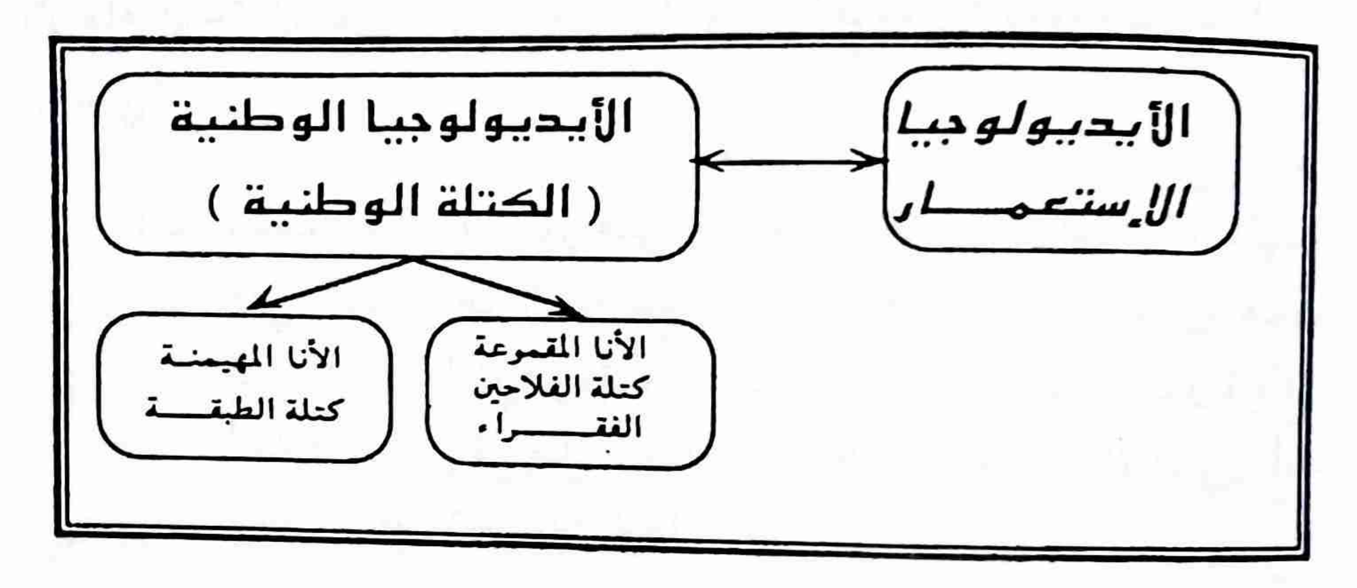
تصور رواية «ومن الضحايا»[1] الطبقة الشعبية الكادحة المغلوبة على أمرها في شخص «الفتى» (المثقف الوطني)، ومن خلاله تقدم صورة عن نهضة الوعي الاجتماعي والسياسي، في ظرف تاريخي استعماري قمعي تفقيري، حيث هيمنة الطبقة الاقطاعية الدخيلة (الكولون) واستيلائها، ومصادرتها للأراضي التونسية بطرق ملتوية.

يبدو البطل في هذه الرواية - حامل الوعي الاجتماعي - في صدارة الصراع مع الآخر الذي يصوره الوعي الروائي قامعاً طاغياً مغتصباً لحقوق «الأنا»، المكبلة بثقل الجهل والفقر والحرمان، من أجل افتكاك الوعي وبالتالي افتكاك الحرية.

---

(1) «ومن الضحايا»، الرواية الأولى للأديب «محمد العروسي المطوي»، ألفها سنة 1956.

من هذا المنطلق يتشكل الصراع الأيديولوجي عند «محمد العروسي المطوي» في ثنائية قطبية «الآخر» (العدو المستعمر) و «الأنا» (المجتمع المحتَل) هذه «الأنا» تشكل بدورها وضمنياً كتلة غير متجانسة مما يدفع بـ«الأنا» إلى الإنقسام على الذات والدخول في صراع الهيمنة والبقاء.



«شكل 4»

فيخوض البطل (الفتى) للخروج من الأزمة، صراعاً مزدوجاً؛ من جهة، مقاومة الخارجي الغريب أو المستعمر بكل جبهاته، ومن جهة أخرى، يخوض صراعاً ضد المؤسسات المحلية التي تصر على إبقاء الوضع المأزوم بكل تجلياته.

ومجتمع روايات المطوي «ومن الضحايا»، «حليمة»، «التوت المر» يُشَكِّلُ أساساً من أصول فلاحية تسعى إلى تغيير الواقع الذي يكبلها، ويبدأ هذا الوعي ببروز الشعور بالإحباط واليأس وهي ميكانيزمات دافعة إلى المجابهة محلياً وخارجياً؛ تبدأ من خلال الإنتقادات البسيطة الساذجة التي توجه إلى المؤسسات الأهلية وبخاصة التربوية، لما تقوم به من ترتيب العلاقات الاجتماعية (المسجد، الكتاتيب، مشايخ القرية) هذه المؤسسات التي لا تستجيب لطموحات الأهالي، ولا تملك أجوبة عن أسئلة تلك النماذج

الثقافية، التي غالباً ما تهاجر إلى المدينة (تونس) ثم تعود في المناسبات والأعياد لتبعث الوعي والأمل في نفوس الأهالي.

ومن أجل تعرية الواقع، والأسباب المؤدية للثورة عليه، وإبراز ميكانيزمات تشكل هذا الوعي الوطني العام الذي ينبعث أساساً من الريف لارتفاع درجة القمع والتأزم، تعرض أعمال «العروسي» نموذجين للمثقف التونسي:

1 ـ مثقف تقليدي، يسهر على حماية العلاقات الاجتماعية التقليدية التي ظلت تؤطر المجتمع حتى قبل دخول الاستعمار، همها الوحيد في ذلك هو بقاء واستمرار تلك التقاليد القروية بكل أبعادها، حتى في ظل الجهل الضاغط على نفوس الأهالي، أمام زحف ثقافة الآخر وانتشارها.

2 ـ مثقف حديث بدأ يساهم في نشر الوعي الوطني، ويعمق فكرة مناهضة الدخيل بشتى الوسائل، في ظل ذلك الصراع الثنائي الذي يفرزه الواقع المعيش، صراع بين الاقطاع المحلي والطبقة المحتكرة من جهة، والفلاحين الفقراء والمتوسطين من جهة ثانية؛ وصراع بين الكتلة الوطنية بكل تناقضاتها الداخلية، من جهة، والكتلة المستعمرة من جهة أخرى.

هكذا انبنت فكرة الصراع الأيديولوجي عند «العروسي»، حاول من خلالها تحليل إشكالية الصراع بين «الأنا» الوطنية و«الآخر» المستعمر، وكيف أن كل كتلة تسعى إلى فرض هيمنتها وأيديولوجيتها على الكتلة المضادة، وذلك داخل مجتمع يكاد يكون كله ريفياً، وكيف تعاملت الكتلة الوطنية التي تبنت أيديولوجياً المستعمر من خلال عملها على إيجاد نمط من المثقفين (حملة الفكر الأيديولوجي المؤيد) المنحازين والمؤيدين للاقطاع الوطني والأجنبي وشبيه الإقطاع التقليدي (الإحتكاري) المجندين حول ترسيخ الواقع

المعيش إما بالإقناع أو بالترهيب والحرمان للمحافظة على مكتسباتهم التي تظل معلقة في نظر الآخر المهيمن بمدى استقرار الوضع.

ومن أجل الوصول إلى أعماق المجتمع الريفي إستغلت هذه الكتلة قطاع الزوايا، الذي بذل الاستعمار جهداً كبيراً في إفراغها من محتواها الصدامي والعدائي (الشيخ) الذي يتحول وبدون وعي منه إلى عون وسند لدعاة الإندماج (المثقف فرانكو مسلم) وغالبيتهم من المدن والمتخرجين من المدارس الفرنسية الحديثة بدورهم[1].

صورت أعمال «العروسي» كلا النمطين على أنهما السند القوي لإستقرار الأمور واستتبابها للمستعمر، مقابل تراكم رأسمالها الذي لا يشكل أي خطر على الرأسمال الكولونيالي، والذي كان سبباً من الأسباب الأساسية في تسريع عجلة نضج الوعي القومي كما يؤكد ذلك جل المتتبعين والمؤرخين للمرحلة الاستعمارية في شمال أفريقيا: «لقد ساهم تراكم الرأسمال الكولونيالي في الشمال الإفريقي في تفتيت البنية الأيديولوجية والاجتماعية والقبلية، وإقامة علاقات رأسمالية عنصرية جديدة، فكانت هذه الهزة عاملاً رئيسياً في نهضة الوعي الوطني الذي قاد معارك التحرير بديلاً عن الوعي القبلي الذي كان شكلاً بدائياً لمقاومة الاستعمار في سنوات الغزو الأولى»[2] وبخاصة ما كانت تنشره جماعات الطرقية في الريف التونسي على وجه العموم، وتونس على وجه الخصوص.

يقول «الأمين الزاوي»: «وهذا الدور قامت به وبجدارة طائفة الطرقية في أرياف المغرب العربي على وجه العموم، وفي تونس على وجه الخصوص، ولعل هذا ما ساهم في تأخير نهضة المقاومة في الريف»[3].

---

(1) و (2) و (3) الأمين الزاوي «تراجع صورة المثقف في رواية المغرب العربي» مخطوط بجامعة دمشق ص (219).

وأمام هذا التناقض والتنافر الفكري المهيمن على واقع المجتمع بلا شك دفع إلى اللاتوازن القوي، بل يخدم الأيديولوجيا الاستعمارية أكثر وتزيد الفكر الاستعماري رسوخاً وتمكيناً، وبخاصة أمام تذبذب المثقف المحلي (البورجوازية الصغيرة).

ولهذا جاءت بنية المضمون في رواية «ومن الضحايا» تحمل شعاع رحلة الوعي الإصلاحي الوطني، حيث حاول الأديب من خلال تلك البنية أن يضع يده على سبب ذلك الشقاء، الناتج في الواقع عن ذلك التصادم المرير بين الفكر الإصلاحي والطرقية، حيث شرح الديني بالسياسي وعوض الثقافي بالديني، وتشكل الثقافي في ضوء هيمنة السياسي، كل ذلك في ضوء ما خطط له الآخر «فكم من طرقي أومِنَ لكرامته وإخراجه الجنون، ووحيه الروحي، ومنح الأبناء، وإعطاء الرزق والإعلام بالغيب، وإنزال الغيث وهلم...»[1].

فالإختلاف بين الطرقي والإصلاحي غذاه الآخر بدافع سياسي في قالب ثقافي كان جامع الزيتونة مدرسة خرجت مجموعات كبيرة من المثقفين الإصلاحيين[*]... وقد لعبت دوراً كبيراً ومهماً في مناهضة الفكر الطرقي قبل أن تتحول إلى عائق سلفي في وجه التطور المعاصر الذي اضطلعت به مدرستا «الصادقية» و«الخلدونية» بعلومهما الحديثة[2]، الشيء الذي خلق صداماً داخلياً بل ضمنياً بين هذين التيارين الإصلاحي والحديث: «كان الفتى يختلف إلى حلقات الدروس بجامع الزيتونة، وكانت كل سنة دراسية يقضيها بين تلك الحركات تزيده تمرداً وسخطاً على طرق الدراسة وأساليبها، وعلى مناهج التفكير والبحث عند طائفة من شيوخه وأساتذته... ويخوض الفتى

---

(1) رواية «ومن الضحايا» ص (65).

(*) الأمر لا يتعلق بالتوانسة فقط بل بكل أقطار المغرب العربي.

(2) للإستفادة يراجع منجي الشملي «في الثقافة التونسية» دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1985 القسم الأول.

غمار الجدل والنقاش مع جمع من أساتذته وشيوخه، وكان ما له من صراحة وعناد، وما عنده من اعتزاز بالرأي والدفاع عنه يدفع به إلى مضائق حرجة، ومزالق مخطرة في نظر مجادلية على الأقل»[1].

تحدد الرواية نموذج المثقف الذي يملك الإجابة عن حركية الواقع الوطني بكل صراعاته الضمنية، والخارجية، فإذا كان النموذج الإصلاحي الزيتوني قد مثل بحق الوجه الصدامي مع النموذج الطرقي لفترة معينة، فإنه ومع بدء تشكل الحركة الوطنية الجديدة، يجد نفسه في موقع دفاعي أمام النموذج الجديد الممثل (للأيديولوجية الوطنية) «يحتدم الجدال بينه وبين شيخه حول أولئك الذين يدعون الولاية والتصوف أو على الأقل أولئك الذين يطلق عليهم بعض الناس تلك الأسماء والألقاب»[2].

تنطلق معظم مفاهيم هذه الأيديولوجية في مواجهة الأيديولوجيا السلفية الإصلاحية من منطلق الثقافة العلمانية الليبرالية في النهضة العربية المعاصرة، لا هي تستطيع الإنفصال كلية لوقوعها تحت هيمنة «الآخر» العدو (أيديولوجيا الاستعمار) العدو المشترك، ولا هي تستطيع المعايشة عن قرب، مما أدخل حامل هذه الأيديولوجيا (الفتى) المثقف التونسي في صراع داخلي وقلق دائم: «وأعجب الفتى برواد النهضة العربية المعاصرة، من كتاب وشعراء ومصلحين وأقبل على إنتاجهم بفكر هاضم وعقل واع ولكن محصول الفتى الجديد جنى على أعصابه، لقد أحس بجحيم داخلي ملتهب السعير»[3].

والقلق هنا لا يحدده الموقف الثقافي والفكري بقدر ما يحدده عدم الإنسجام مع الواقع المعيش، وفقدان موقع الارتكاز لمجابهة الآخر المهيمن المهدم لكل شيء يشكل ماضي وحاضر هذه الأمة «وصلاه جحيم الشك والارتياب فعاش دهراً في عالم غامض مبهم، وحببت إليه دراسة المعري أو مطالعة أشعاره ولزومياته فغدا له أنيساً ورفيقاً»[4].

---

(1) و (2) رواية «ومن الضحايا» ص (40).

(3) و (4) المصدر نفسه. ص (29).

إلاّ أن هذا القلق يبدأ في التراجع مع النص الثاني للأديب(*) عندما ينضج الفتى (عبد الحميد) وتنضج معالم الثورة وينضج الوعي الوطني وتنضج معالم الكفاح الإيجابي: «كنا نتحدث عن المظاهرات والاجتماعات عن اجتماعات الشعبة والجامعة، عن المقاومة حتى النهاية... حتى النصر، حتى النهاية... نعم المقاومة التي رسم لها الحزب مخططاً كاملاً... لقد أعلن المجاهد الأكبر الكفاح الإيجابي، فلم يبق مجال آخر... واستعد الشعب لخوض المعركة الحاسمة، وبدأها فعلاً بعد أن خابت المفاوضات مع فرنسا»[1].

في لحظة انعطافه الأساسية، يندفع الأديب في تصوير الوقائع، وهي تتوالى بدون اهتزاز كالسيل العارم الذي يجرف كل ما يجده أمامه، بشكل يقدم الخصم في صورة بهوت وجمود لا يقوى على الحراك: «كنا أربعة من المقاومين معينين لحضور الإجتماع المذكور وكان من المقرر أن تخرج مظاهرة وطنية بعد الإجتماع، حتى إذا تصدت قوات الشرطة للمظاهرة كنا بالمرصاد، وقمنا برد الفعل، لكن عندما وصلنا مكان الإجتماع، وجدنا قوات الشرطة تفتش كل من يدخل القاعة، وكنا أربعتنا نحمل السلاح: مسدسات ومفرقعات، فاتفقنا في ما بيننا على أن واحداً منا يحمل السلاح ويدخل به قاعة الإجتماع، فإذا نجا من التفتيش نجونا كلنا، وإذا قبضوا عليه تحمل هو كامل المسؤولية، ونستمر نحن في المقاومة وافترقنا على ذلك، فكنت أنا المعيّن لحمل السلاح والقيام بالمغامرة... جمعت كل السلاح عندي ووضعته في جيوبي وتحت القشابية. ثم تقدمت من الباب بعد أن ودعني رفاقي، إذ من الممكن ألا أراهم، وألا أجتمع بهم بعد ذلك... وصلت الباب وكانت يداي تحت القشابية تمسكان بمسدسين في أتم استعداد لإطلاق النار، وخاطبت عون الشرطة الذي سيجري علي التفتيش بلهجة حازمة قوية،

(*) رواية «حليمة» الدار العربية للكتاب، ط III، 1997، ألفها لأول مرة سنة 1964.
(1) رواية «حليمة» ص (67).

وطلبت منه أن يسمح لي بالدخول. . . كنت مصراً على إطلاق النار عليه وعلى من كان بقربه من رجال الشرطة، إذا هو أصر على تفتيشي، ولكن لا أدري إلى الآن ما الذي كان يخامر ذهن الشرطي ـ وأنا أخاطبه ـ فسمح لي بالدخول؟ هل كان يعرفني مقاوماً، وكان له شعور وطني فسمح لي بالدخول دون تفتيش؟ هل كان يخشى على نفسه من الشعب ورد الفعل إذا هو كشف أمري أمام الجمهور، وعرف لدى المقاومين. . . هل كان يظنني من قسم البوليس السري جئت لأراقب الإجتماع والمجتمعين؟ المهم أنني دخلت القاعة دون أن يقع علي تفتيش والتحق بي رفاقي إلى محلات التواليت فوزعت عليهم السلاح»[1].

هكذا يجعل الأديب الهيمنة للأيديولوجي على الفتى فتفقد الأحداث ديناميكيتها الفنية وظلال رمزيتها، فيسقط النص في البنية التفسيرية مما يجعل النص (البنية المعمارية للنص) يفقد الكثير من أدبيته، فتفقد الرؤية التاريخية ـ التي تنظر إلى التاريخ ـ شموليتها.

حقيقة إن المبدع بهذه النصوص يسعى ـ من خلال الأحداث السياسية ـ إلى إبراز رسوخ الفكر الوطني وعمق الهوة ونضج الصراع بين المجتمع ككل والمستعمر: «بدأت حليمة تزداد اهتماماً بأحداث المقاومة الوطنية ضد القوى الإستعمارية الغاشمة، وأخذت تلح على زوجها ـ يوماً بعد يوم ـ في التعجيل بتكليفها بأية مهمة، بالإضافة إلى ما كانت تقوم به من مشاركة الوطنيات في القيام بالمظاهرات في جهات مختلفة من العاصمة»[2].

حقيقة إن النص يصور الفترة التي خرج فيها الوعي الوطني عن دائرته الضيقة إلى الآفاق العالمية وبخاصة بعد إلقاء القبض على الزعيم لحبيب ورفيقه «يوم 18 جانفي 1952»[3] وعودة الكثير من الشباب المجند في صفوف

---

(1) رواية «حليمة». ص (72).
(2) المصدر نفسه. ص (73 ـ 74).
(3) المصدر نفسه. ص (67).

المستعمر بعد نهاية الحرب الكونية الثانية وانخراطه في صفوف المقاومة الشعبية، إلاّ أن هذا لا يعطي الحق للأديب أن يحول النص الروائي إلى محتوى سياسي شعاراتي ناتج عن الإفراط في تسييس النص، وهذا ما حدث لأعمال «العروسي».

يقول «الأمين الزاوي»: «إن الدعوة إلى الاندماج في الحركة الوطنية المغاربية التي حملها المثقفون في الخمسينيات والدعوة إلى الاندماج في الدولة الاستقلالية سياسياً أنتج هذه النزعة التسييسية في الرواية»[1] حتى وإن كانت الرواية شكلاً من الأشكال الفنية للأيديولوجيا وتقوم بفعل فكري بوصفها تحمل مضموناً معرفياً مؤسساً داخل الذات والمجتمع: «أين أنت يا أختي؟. . . هل أنت تعيشين في تونس؟ في هذا الظرف بالذات. . . لا أيتها الأخت. . . إنك لست من تونس. . . لأن استعمارك غير استعمار تونس. . . إستعمارك ضرة تحاربينها وتقاومينها. . . بينما الضحايا تتساقط كل يوم. . . تقاوم الإستعمار وتتلقى ضربات بصدر رحب، وثغر باسم. . . أنت تقاومين الضرة أما الشعب. . . الشعب الذي أنت فرد منه، فهو يقاوم قوات الإستعمار. . . يريد الحرية والإستقلال. . . فهلا تعاونت مع ضرتك لرد العدوان على الشعب، ألا تباً لما تصنعان وسحقاً لما تقاومان»[2].

فالرواية وهي تقوم بالفعل السياسي على هذا النمط، تظل تحمل في مضمونها من خلال مصائر أبطالها موقفاً تعرض من خلاله وجهة نظر الأديب في ما يدور في مجتمعه من صراعات خفية ومعلنة، من ناحية، الشعب الثائر ضد المستعمر، ومن ناحية أخرى تلك الفئة القليلة التي تستفيد من الوضع الراهن وتسعى ليبقى على ما هو عليه «أنا أعلم من أنت يا حليمة. . . إن السبب المستعار الذي دخلت به المستشفى، أعرف أسبابه ودواعيه. . . لا فائدة من تضحية بمثل كلامك البارحة. . . إننا بحاجة إليك. . . المرأة التي

---

(1) الأمين الزاوي «صورة المثقف في الرواية المغاربية». ص (601).
(2) رواية «حليمة». ص (88).

كانت تتحدث البارحة عن ضرتها هي زوجة أحد قدماء المحاربين، عباد فرنسا، وخدمة الاستعمار، لهذا احفظي لسانك وكوني حذرة»[1].

تغطي هذه الرواية مرحلة تعكس خصوصية متميزة بالنسبة لتاريخ تونس النضالي (العقد الثالث، العقد الخامس) إذ تعد مرحلة نضج الحركة الوطنية التي أكدت فيها الأحداث السياسية رسوخ الفكر الوطني، وعمق الهوة ونضج الصراع ما بين الأهالي والاستعمار، كما أنها المرحلة التي خرج فيها الوعي الوطني من الريف معقل الثورة، إلى المدينة التي أشعل فيها فتيل المعركة الحاسمة التي كانت نتيجتها الاستقلال.

«في غرة جوان 1956 استيقظت حليمة عند طلوع الفجر واتجهت إلى ميناء حلق الوادي تترقب مع مئات الآلاف عودة المجاهد الأكبر الحبيب بورقيبة إلى أرض الوطن، وتابعت حليمة ركب الزعيم إلى ضاحية قرطاج وهي تهزج وتزغرد، فرحاً بالنصر، وابتهاجاً بالحرية والإستقلال»[2] وهنا يتأكد مرة أخرى أثر هيمنة الأيديولوجي على الفني، فهم الأديب إيجاد الوعاء الذي يصب فيه الأفكار بغض النظر عن الأمور الفنية والتقنية، كما أن الإندفاع الأيديولوجي كان واحداً من هذه الأسباب.

فالحديث الروائي عند الأديب ـ وكما هو الحال مع زميله وطار وعبد الله العروي ـ ميال إلى الاحتفاظ بذاكرته التاريخية أكثر من اللازم، غير أنه يسقط ضحية حماسه، ورؤية بعيدة عن أن تعانق مجموعة المشاكل المطروحة حتى وهو يعانقها في ضوء التوجه الأيديولوجي المؤطر لفكره ورؤيته[3]. وهذا لا يعني أبداً أن المبدع، يجهل كل ميكانيزمات الواقع التاريخي، لكن هناك مجموعة عوامل خارجية وداخلية (سياسية، أيديولوجية) أطرت العملية الإبداعية وقيدتها بسبب أهمية الخطاب المرسل، الذي سعى الأديب بكل ما

---

(1) رواية «حليمة». ص (89).
(2) المصدر نفسه ص (109).
(3) أنظر سعيد علوش «الرواية والأيديولوجيا» ص (41) وما بعدها.

يملك من قدرة على بلورته وجعله مؤثراً. وهنا يمكننا الحديث عن الوعي الروائي للظاهرة التاريخية؛ عن نصيب الروائية في الظاهرات التاريخية، التي ارتبط بها الإنتاج الإبداعي الروائي حيث نجد الحدث التاريخي يزاحم العوامل التخيلية متدخلاً لتوجيه مؤشراتها بِنِيَّةِ انتزاع محاكاة للواقع بواقع كلامي مقالي تتخلف فيه الأدوات اللغوية والفنية عن الواقع المستهدف[1]، ويسقط الأديب من حيث لا يريد في متاهة الخلط بين التاريخ والحكي للتاريخ، «فيخطئ بذلك التاريخ من حيث أنه أخطأ الرواية؛ أخطأ التاريخ لكونه كان يكتب الرواية من موقع وحس المؤرخين المؤدلجين، وأخطأ الرواية من حيث كان يكتبها من موقع غير روائي لكون خطابها جاء سجين التاريخي»[2] وهنا يتأكد مرة أخرى أثر هيمنة الأيديولوجي على الفني، فهم الأديب إيجاد الوعاء الذي يصب فيه الأفكار بغض النظر عن الأمور الفنية والتقنية، كما أن الاندفاع الأيديولوجي كان واحداً من هذه الأسباب.

والمعركة من أجل تحرير تونس من غبن الاستعمار وقهر الاقطاع وقساوة البورجوازية الأجنبية في الحقيقة تجاوزت ذلك واحتدمت أكثر مع العملاء (الخونة) المحليين، والاقطاع المحلي العميل للمستعمر، وكذا ما خلفته هذه المظاهر من سلبيات على الواقع الاجتماعي وبخاصة في الريف المعروف بتمسكه بكل القيم دون تمييز حتى وإن كانت من باب الخرافة الشعبية، بكل ما ترسخ في الذهن.

وهذه الكتلة ـ التي تبرز أعمال العروسي المطوي دورها في ترسيخ مظاهر التخلف والسلب ـ تشكل مظهراً من مظاهر الاستعمار، لأنه هو الذي عمل على تواجدها ورسخ أقدامها في جسد الواقع الاجتماعي، هذا ما تكشف عنه روايته الثالثة «التوت المر»[3] التي تعرض من خلالها إلى تلك

---

(1) د. سعيد علوش «الرواية والأيديولوجيا» ص (45) وما بعدها.
(2) الأمين الزاوي «صورة المثقف في الرواية المغاربية». ص (207).
(3) التوت المر، الرواية الثالثة للأديب كتبها سنة 1967 اعتمدنا الطبعة السادسة عشرة الدار التونسية للنشر 93.

المظاهر، في ضوء منطلقه الأيديولوجي وفي ضوء هيمنة الأيديولوجية الوطنية، التي ترى في هؤلاء الأخطبوط الذي يمتص دماء الفقراء والمساكين المعوزين: «السيد عبد الصمد بليد أبلد، لكنه يعيش في الريش والحشايا... ينعم برغد العيش وبذخ الحياة، وفوق ذلك فهو يحسب أمثالنا من المعذبين في الأرض هدما له يسومهم سوء العذاب بما يكلفهم من عمل شاق ليمتن عليهم بأبخس الأجور... كان يتفاخر دائماً ويعيد على الأسماع: أنه لولاه لعفنت أفواههم من الجوع وعرت أجسامهم من اللباس... فهل من الحق ما يقوله السيد عبد الصمد؟! ومن هو بدون أولئك الكادحين المعذبين؟ إنه كما يقولون ـ لو ترك وشأنه لما نال كسرة شعير أو قتة جرجير...»(*)(1)

والرواية تصور مراحل كفاح سكان الجنوب ضد المستعمر، وضد أعوانه الذين تسببوا في البؤس الاجتماعي «ولنا أن نتوقع أن يتخذ هؤلاء... موقفاً من العدو المحلي، المتمثل في الأرستقراطية والبورجوازية المستفيدة من الاستعمار والملتفة حوله، فنراهم ـ إن صوروا ـ مشوهين متهمين بالخيانة والعمالة والاستغلال»(2) «خائن... بيوع... هو وحده محل سر الجندرمة، يا لها من ثقة غالية! فهل أصبح مخلصاً لطغاة المستعمرين أكثر من شيخ التراب؟ من أجل أي شيء هذا؟ قصديرة يلطخ بها صدره...! رخصة لبيع التبغ والتكروري... إبتسامة صفراء من الجندرمي أو المراقب المدني... واليوم...! هل بلغ قمة الخيانة؟.. إنه يعدهم بالبحث عمن قام بالحملة ضد التكروري! لا، لا، لا يمكن... لا يمكن أن يصل إلى نتيجة...»(3) إذن فلا بد من محاربتهم كمحاربة الاستعمار فالانتصار على الاستعمار يستتبعه الانتصار عليهم، ومن هنا أصبح لا بد من خوض معركة شرسة ضدهم،

(*) نبات يشبه الخس، لكنه ليس كذلك، حامض المذاق يستهلك بكثرة عند المصريين.

(1) رواية «التوت المر» ص (17 ـ 18).

(2) د. سيد حامد النساج «بانوراما الرواية العربية الحديثة». ص (276).

(3) رواية «التوت المر» ص (183).

وهكذا يدخل الكاتب بطله في مجابهة كتلة تمثل الأيديولوجية المضادة للأيديولوجية الوطنية لكن هذه المرة محلياً.

«فالبطل يخوض معركتين: الأولى ضد المستعمر لاسترجاع الأرض «الأم»، والثانية ضد المستغلين التوانسة لإعادة الأرض لمفلحها الحقيقي وهو الفلاح الأجير»[1] إلاّ أن هذه الرواية نفسها لم تشذ عن سابقتها، من حيث طغيان الحماس الوطني والاندفاع في بنية الأحداث وتسلسلها وهذا شيء طبيعي بالنسبة للكاتب الذي يعترف بلسانه أنه «لا أجنح إلى الخيال بأكثر ما أجنح إلى تصوير الواقع التونسي في الظروف الماضية بالنسبة لجيلنا، عشنا الكثير من الأحداث سماعاً وبالعمل الإيجابي، ونحن نسجل تلك الأطوار لمعرفة التحول الاجتماعي والاقتصادي والقصة تحقق المقارنة بين تحولات الأجيال بقدر ما هي مفيدة للتحولات الاجتماعية، نحن في عصر المسؤولية ووسائل التعبير هي لتصوير أحاسيسنا وأحاسيس مجتمعنا للنهوض بالإنسان وطبعاً الناحية الذاتية يصعب التجرد منها. . .»[2].

يكشف هذا الرأي عن فهم محدد لدور الرواية وهو الفهم الذي يضع وظيفة هذا الجنس الأدبي في المقام الأول فوق كل اعتبار، ولعل هذه الوظيفة المباشرة التي كثيراً ما حولت النصوص الروائية ـ كما يقول الأمين الزاوي[3] - إلى نصوص بمحتوى سياسي شعاري، وهو في نهاية المطاف يبرز مدى سيطرة التأرخة الروائية «Historisation. Romanesque»، في هذا المجال سارت أعمال «العروسي المطوي» عموماً قصة ورواية وكتابة نقدية[4] فتصبح أيديولوجية الكتابة الروائية تنطلق من أيديولوجية القوى الشعبية التي ناصرت

---

(1) سيد حامد النساج «بانوراما الرواية العربية» ص (276).

(2) د. سعيد علوش «الرواية والأيديولوجيا في المغرب العربي» ص (139).

(3) الأمين الزاوي «صورة المثقف في الرواية المغاربية» ص (601).

(4) للإستفادة، راجع «محمد لعروسي المطوي» إعداد مجموعة من الأساتذة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط I 1992.

قضيتها الوطنية وأوجدت اللقاء التاريخي بين الطبقة البورجوازية والطبقات الاجتماعية المسحوقة قبل الاستقلال[1] التي تقوم هذه الرواية بتشريحها (العلاقة)، حيث تقع الثانية ضحية جشع الأولى، ويتولى بطل الرواية خوض المعركة على جبهتين كما سبق القول، في المرة الأولى عندما يتصدى لانتشار التكروري في القرية بإيعاز من الجندرمة والمراقب، وعناية شيخ التراب وأعيان القرية أتباع الاستعمار، هذه الآفة التي ذهب ضحيتها سكان القرية وبخاصة شبابها كان سي حميدة هذا زينة القرية وحديث المجالس والدكاكين جمع ثروة كبيرة، ما لبث أن بددها في تعاطي المخدر، فقد اسمه وعقله وماله وجاهه.. وهذا أحمد الحناشي ضحية الحشيشة الملعونة، يدخل الدكان الذي يعمل به عبد الله، إنه يفضل كلبه مسعود على البشر. ونلتقي في هذه الرواية بذلك الشيخ الحكيم الذي ينطق حكماً «أهل لعقول في راحة، يا بني رحم الله من قال: تعيش الكلاب في رؤوس المجانين، لكن ما العمل؟ وحشيشة التكروري تباع في الأسواق بإذن الحكومة؟... لا حول ولا قوة إلاَّ بالله»[2].

نسج الأديب كل هذه الأحداث حول قضية «التكروري»، هذه الحشيشة الخبيثة التي تمثل واحدة من الأسلحة التي يستعملها الاستعمار لتخريب عقول الشباب وإتلافها نهائياً، كي يتقي شرورهم ويستتب له الأمر في أرياف تونس وإذا تم له ذلك فإن المدينة المليئة بأعوانه وأصحاب المصالح لا تشكل عليه أي خوف إطلاقاً، وقد شكل هذا المحور العمود الفقري لعمليه السابقين» ومن الضحايا»، «وحليمة» اللتين وضح فيهما أن الثورة التي أنقذت تونس من هيمنة الاستعمار جاءت شرارتها من الريف سواء كان «الفتى» بطل الرواية الأولى، أو عبد الحميد بطل الرواية الثانية والذي يشكل امتداداً للفتى، بل الصورة الواضحة لنضالاته.

هكذا احتفل الأديب بعنصر الشباب في أعماله، فعندما يتوفر لهذا

---

(1) د. سعيد علوش «الرواية والأيديولوجيا في المغرب العربي» ص (148).
(2) رواية «التوت المر» ص (98).

العنصر الإيجابي في الأمة كل أسباب النهوض تحدث المعجزات وتنقلب الأوضاع وتأكيداً لذلك، جعل الأديب العدو (المستعمر) لا يستكين لهذه الذات الإيجابية (الشباب)، ولا تغفل له عين.

وهي الإشكالية نفسها التي شكلت الهاجس الأكبر الذي حير «عبد الله» وقض مضجعه وجعله يبحث ليل نهار في كيفية إنقاذ هذه الطاقة العظيمة من خطر التكروري وإفشال خطط المستعمر، ولهذا نجده يستمع بجد لآراء ذلك الشيخ الحكيم ويتساءل باندهاش وحسرة: «صدقت والله يا بابا، لكن ماذا نفعل؟»[1].

وتلتقي هذه الفئة التي تشكل مستقبل الأمة بأصولها وجذورها الحقيقية عندما تكون الحاجة ماسة إلى ذلك، ولأن الأديب يأبى إلاً أن يكون لكل تساؤل جواب، ولكل تخاذل أو محاولة التخاذل شحنا معنوياً يعيد لتلك الطاقة الفاعلة قوتها واندفاعها، يرد الشيخ على تساؤل «عبد الله» واضعاً في ذلك كل خبرته التي حنكتها الأيام والسنون: «ماذا نفعل؟ في إمكاننا أن نفعل. . . أن نفعل الكثير. . . هل المسؤول عن ذلك غير أنفسنا؟ لم يجبرنا الحاكم على تعاطي هذه الحشيشة الملعونة!. . . لم يجعلها ضريبة!. . . لم يفرضها. . . إنها النفس الأمارة يا ولدي»[2] إلاً أن هذه الإجابة لم تقنع الشاب البطل ولم تكن بالعمق الذي يمكن أن يعيد إليه ثقته بنفسه وبما آمن به، فتدارك الأديب ذلك، وأكمل «الشيخ» كلامه ليتدارك هو بدوره تلك الروح التشاؤمية بقوله: «لقد تغير الزمان، وتبدلت الأوضاع. . . لم نعرف هذه الموبقات من قبل. . . أنت طفل صغير. . . أما أنا فأعرف. . . لم نعرف هذا إلاً بعدما عرفنا الجندرمي والمراقب. . . يقولون إنهم جاؤوا يعلموننا، يمدوننا، لكنهم يسمحون بهذه الموبقات!. . . كيف ذلك؟ آخر زمان يا ولدي. . . الله يبقي علينا ستره»[3].

---

(1) و (2) رواية «التوت المر» ص (98).

(3) رواية «التوت المر» ص (98 ـ 99).

على الرغم ما في هذا الاستدراك من تناقض إلاَّ أن «عبد الله» خرج من (المحل وهو كله عزم على أن يعلنها حرباً شعواء على نفسه أولاً، وعلى كل أصدقائه شلته) سيحارب هذه الآفة أولاً ومن خلالها المستعمر ومن ورائه كل أعوانه، أبي إبراهيم الخائن عميل الجندرمة وكذا «شيخ التراب» الذي يبارك غرس هذه الحشيشة ببلديته وغيرها، لقد مات الكثير من خيرة أبناء هذه البلدة الطيبة بسبب تعاطي هذه الحشيشة، وجن منهم الكثير وضيع عليهم أموالهم بسببها: «هذا أحمد الحناشي معدود من المجانين، يعيش مع الكلاب وللكلاب، دأبه أن يكون معها، في النتونة رائحة الجيف... أما خاله الذي مات مسلولاً في ريعان شبابه، فإن موته ما زال يغشى سماء أسرته بسحابة حزن لا تنقشع..»[1].

وحتى «إبراهيم» لم يسلم من هذه الآفة رغم معرفته المسبقة بكل عواقبها السيئة لأنه في لحظة طيش وغفلة سقط ضحية هذه الطامة: «ورغم كل ذلك إنزلق وسقط في الهاوية، فهل كان ذلك نتيجة مخالطة أهل السوء ومعاشرة المفسدين؟ إنه لم يستطع أن يجزم بذلك... لم تطاوعه نفسه، فيلقي بالمسؤولية على أصدقائه... وأصدقاؤه ضحايا هذه العادات الملعونة»[2]، وعليه أن يسارع إلى إنقاذهم لأن في إنقاذهم إنقاذ للقرية كلها (للوطن) فهو «كان يلازمهم منذ أن كانوا أطفالاً، أقصى إدراكهم للحياة إنها لعب وأكل... يأكلون في البيوت ويلعبون في الشوارع والساحات. وحينما أدركهم الشباب أدركتهم معه تلك العادات والتقاليد... إنهم ضحايا... ضحايا تلك العادات والتقاليد!»[3].

ولهذا السبب «عليه أن يلحق بهم، يعنفهم يلومهم ثم يعود أدراجه إلى المنزل... وليكن ما يكون... حسبه أن يرضي ضميره... أما موقف الجماعة منه... أما رد الفعل من جانبهم فأمر لا يهمه... المهم أن يكون

---

(1) و (2) و (3) رواية «التوت المر» ص (95).

صريحاً شجاعاً»[1].

القضية لم تعد قضية موقف فقط لكنها أصبحت تشكل أمراً خطيراً على نخبة هذه الأمة وساعدها القوي، ذلك كان قرار «عبد الله» أمام رفيقيه «مختار» و«محمود»، «إن غضبي يتناول القضية من أساسها... لماذا نسير إلى الهاوية؟! شبابنا يندفع مطواعاً إلى هذا المخدر... مساكين أولئك الذين يدعون أننا مقبلون على الثورة... هل نقبل عليها بالشباب الأرعن؟ هل نقابل القوى الغاشمة بالعقول المخبولة والصدور المنخورة... هه»[2].

يتشكل الوعي، تتضخم معالم الطريق فيبدو «عبد الله»، واعياً صريحاً قوياً مقنعاً، فالتكروري هذه الحشيشة الملعونة ما هي في النهاية إلاّ سلاح فتاك يتولى تحقيق ما عجز عنه المستعمر بقوة سلاحه وبطشه، فالاستعمار الغربي في خبثه وحيلته يلجأ في كثير من الأحيان إلى استخدام وسائل كثيرة تخدمه وتموه على الجماهير ويبقى هو بعيداً عن مركز الأحداث، وتبدو تلك المصائب في الواقع أمام الجماهير الشعبية وكأنها جاءت هكذا صدفة فتلقي هذه الطبقة المسحوقة باللوم على غيره، بل تعيد ذلك إلى القضاء والقدر في كثير من الأحيان، فالتقاليد هنا مثلاً هي المتهم الأول في نظر العامة من الناس «لم تطاوعه نفسه فيلقي بالمسؤولية على أصدقائه... أصدقاؤه ضحايا... ضحايا هذه العادات الملعونة التي سنتها تقاليد حفلات الأعراس... أن يتعاطى الشباب في تلك المناسبات حشيشة التكروري، ويدخنونها...»[3].

لكن في واقع الأمر أن المستعمر هو من شجع الإدمان عليها في تشجيعه لزرع هذه الحشيشة الخبيثة في القرية، بل أخطر من ذلك فهو الذي يرعاها، ويصونها ويدافع عنها، ويحارب كل من حاول محاربتها فهي سلاحه الفتاك الذي يعتمد عليه، في تخريب قوة الشعب المتمثلة في قوة شبابه.

---

(1) المصدر نفسه، ص (103).
(2) رواية «التوت المر». ص (110).
(3) المصدر نفسه. ص (95).

لقد ثارت ثائرة الجندرمة عندما سمعوا بأن هذه الحشيشة اقتلعت بفعل فاعل فهاجوا وماجوا وأسرعوا إلى أعوانهم من سكان القرية يتحققون من الأمر

«هل من جديد يا سي أحمد؟!..

- لا جديد مسيو جوزاف.

- ألم يعرف لحد الآن من اقتلع التكروري؟

- أمر غريب يا مسيو جوزاف! هذه أول مرة يخونني فيها الحظ على مساعدتكم في ما تريدونه من معلومات.

- نحن نعرف إخلاصك وحبك لفرنسا.

- لم أفهم هذه الجملة.

- ألا ترى أن العمل قامت به جماعة؟

- بدون شك، إنه يعسر على شخص أو شخصين القيام بكل ذلك في ليلة واحدة.

- هذا يدعو إلى زيادة التحري... هل سألت ولدك إبراهيم؟

- عدة مرات، كان جوابه سلبياً دائماً، لو كان يعرف لأعلمني إنه ولد مطيع.

- أو يا سي أحمد!... نعرف... نعرف، وهل يوجد في بيتك من لا يخدمنا؟

وقال الجندرمي فرانسوا:

- بلغنا إن امرأة صنعت قصيدة تهاجم فيها التكروري، ألا يكون لهذه المرأة صلة بالقضية؟

- لا أبداً إنها امرأة درويشة تقول القول في كل شيء، تصوروا أنها هجت مرة الرعد وشنعت به لما بلغها أن صاعقة سقطت على نخلة «الكنتة» التي

بساحة السوق وقتلتها. على كل حال سأبذل كل جهدي، وأخبركم من جديد، وكما اتفقنا يا مسيو جوزاف، أريد أن ينحصر الموضوع بيننا؛ حتى شيخ التراب لا أريد أن يعرف.

- طبعاً! طبعاً!... وهل نعوّل على غيرك في هذا... نحن دائماً في حاجة إليك... إسمع يا سي أحمد، أوراس أولادي سوف أطلب من السيد المراقب أن يمنحك وساماً جديداً في عيد 14 جويلية القادم[*][1].

وبطبيعة الحال فالمستعمر لا يبذل مثل هذا الجهد الكبير من أجل مساعدة سكان القرية، وهذا ما تفطّن له «عبد الله» وحاول أن يقنع به أصدقاءه «محموداً» و«إبراهيم بن أحمد» الخائن، و «مختاراً» وغيرهم من شباب القرية، لأن الأمر أصبح خطيراً، ولا بد من وضع حد له وإلاّ ضاعت القرية كلها (الوطن): «أصارحكم بأنني ضقت ذرعاً بهذا الشر الذي عمت مصيبته، واندفع إليه الشباب اندفاعاً جنونياً... إن خطر التكروري يزداد استفحالاً كل يوم... لأن الضحايا العديدة لم تزدنا إلاّ تكالباً عليه... فلماذا نقف جامدين أمام الهوة التي سنقع فيها جميعاً؟ إني أقترح أن نقوم بعمل مشترك لفائدة هذه القرية...»[2].

هكذا يهيئ الأديب مرة أخرى - في هذه الرواية - جو الصدام بين هذه الأيديولوجية الوطنية حماسية المظهر والمضمون، وأيديولوجية المستعمر الهادفة إلى زعزعة كيان هذا المجتمع بواسطة هذا السلاح الفتاك. فـ«عبد الله» قائد هذه الحملة الصدامية يسعى - من خلال هذا الوعي الذي يحاول أن يضيء به طريق أصدقائه، جيل الشباب المتكأ الحقيقي للثورة الوطنية ضد

(*) كانت فرنسا تفعل ذلك مع المقربين منها وكل من يخدمها من القياد والبشاغات، وكل من يقدم لها خدمات جليلة ويكون من الأعيان. من أجل تعميق الفكرة، والغاية منها، نقل الأديب الحوار باللهجة المحلية وكما تقع فعلاً.

(1) رواية «التوت المر» ص (181 - 182).

(2) المصدر نفسه. ص (149).

الدخيل الغاشم وألاعيبه الجهنمية الخبيثة - إلى القول بأن هذا هو العدو، واضح وصريح يريد تخريب البنية الحقيقية للمجتمع، وذلك بتخريب عقول شبابه وإدخال الفتنة في صفوف كباره، وهذا «إجرام بأنفسنا وبمجتمعنا إذا تمادينا على هذا الإغضاء والإنحلال»[1].

الأديب وهو يخلق تلك الأجواء الصدامية ويلاحق تشكلها لهدف واحد هو إعطاء النص صبغته التاريخية الواقعية، فهو بذلك يفصح عن كون الأيديولوجيا بعامة والوطنية بخاصة كثيراً ما تعتمد «العمل على الأعماق الغريزية والعاطفية»[2] لكونها تتمسك بتلابيب التاريخ وتلعب على السطوح الفعلية للإدراك، ضافرة نفسها مع مادة التجربة التلقائية، ومع جذور اللغة وإيماءاتها، ولعل هذا هو جوهر الحقل الجمالي.

والأديب، وهو يدرك ذلك جيداً، يسعى إلى التشديد على هذا المسلك «لقوله السياسي» من خلال «الأدبي» إلاّ أن حماسه واندفاعه كثيراً ما يوقعانه في السطحية ويغرقان الحديث الروائي في الحديث الأيديولوجي دون أدنى تبرير فني وكثيراً ما يخلط بين رؤوس المثلث الثلاثة: النص، الأيديولوجيا، التاريخ، وتتداخل هذه القضايا بدلاً من أن تتفاعل مع بعضها لتقول: الفني والتاريخي والأيديولوجي، دون المساس بشكل الجنس الأدبي، لأن الأيديولوجيا ليست مجرد انعكاس بسيط للواقع المعيش أو تصوير لمسلسل الأحداث كما يراها الأديب مشكلة في ضوء إيمانه، بل انتمائه الأيديولوجي.

وانطلاقاً مما سبق نجد الأديب لا يكتفي بما أبداه «عبد الله» من وعي حاد بالقضية وجوهر الأزمة، فيندفع يجر الأحداث المتوالية جراً ويدخل هذه النماذج الحية من المجتمع في حوار مباشر سطحي، يأخذ شكل مجادلة حادة لتوضيح الغاية من هذا الصدام الذي لا مفر منه، اتجاه المستعمر وعملائه

---

(1) رواية «التوت المر» ص (150).
(2) سعيد علوش «الرواية والأيديولوجيا في المغرب العربي» ص (149).

فيتساءل «إبراهيم»، وهو أحد أفراد الجماعة: «وما عسى أن يجدي موقفنا؟ الشعب يتعاطاه والحكومة تشجع عليه، وتتولى الاختصاص في بيعه»[1] ليرد عليه «عبد الله»: «من هنا تبدأ الهزيمة... التغلل بانغماس الشعب واختصاص الحكومة... أية حكومة؟... فرنسا تمنع التكروري في بلادها، لكنه هنا مباح، هل هناك أعجب من هذا؟... هل تود حكومة الاستعمار أن تسلم عقول الشعب وتصح أجسامه؟ محال»[2] ليؤكد صالح هذا القول بقوله: «التكروري يباع في الأسواق، يتعاطاه الناس جهاراً هل في إمكاننا منعهم؟... هل نحن مستعدون؟... وماذا وراء ذلك؟... السجن؟... أشياء أخرى»[3].

ليصلوا في النهاية إلى هذه القناعة في قول «محمود»: «أنا على رأي عبد الله... القضية ليست إلى الحد الذي تتصورون أو تهوّلون... إذا امتنعنا نحن من تعاطي هذه الحشيشة ماذا يقع؟... هل تجبرنا الحكومة على تدخينها؟»[4].

هكذا نجد الأديب في لحظة اندفاعه، وحماسه لقضيته يقول كل شيء ويحاصر ذلك بالشهادات والتساؤلات، وكأننا به يؤكد للقارىء في كل ما حدث دون زيادة أو نقصان، ونسي أنه «من المحظور على النص أيديولوجياً أن يقول أشياء محددة»[5] أن يقول كل شيء، إنه يجب أن يظل غير مكتمل كما يؤكد ذلك «بيير ماشيري» ليشكل ذلك التأثير الذي يجب أن يمارسه «الأدبي» على «المتلقي» على عكس التاريخي، يقول «عبد المحسن طه بدر» في هذا السياق: «إن الأديب المبدع يتمتع بحساسية شديدة يحكمها ذكاء حاد، وإلاّ تحولت هذه الحساسية الشديدة إلى جنون، ولكن الأمر لا يتوقف

---

(1) رواية «التوت المر» ص (150).

(2) و (3) رواية «التوت المر» ص (150).

(4) المصدر نفسه. ص (151).

(5) راجع: تيري إيجيلتون «النقد والأيديولوجيا» مقدمة المترجم، ص (12 ـ 13).

عند حدود الحساسية الشديدة والذكاء المتقد، بل هناك مع هاتين الصفتين صفة أخرى لها خطرها، وهي القدرة على تركيب البنية الخيالية»[1].

فالأديب «المطوي العروسي» وهو مشدود بقوة إلى قول التاريخي والسياسي تناسى الفتى، وهو يريد أن يكشف القوى الفاعلة في مجتمعه، والتمييز بين القوى التي تشد إلى الخلف مثل «أحمد العايب من قدماء المحاربين ترك رجله بالواجهة الألمانية في الحرب العالمية الأولى... عوضتها له فرنسا برجل خشبية يابسة»[2] والقوى التي تدفع إلى الأمام إبنه «إبراهيم» الذي أصبح يمقت والده الخائن ويرفض قبول الضيم والخيانة: «ماذا سأفعل في منزل الغدر والخيانة، إنه بخس... موبوء [...] يجب أن يتلقى هذا الوالد درساً لن ينساه... يجب أن يعلم أن شرفه مع أمته... مع وطنه... مع أبناء جنسه...»[3].

وعليه فالأديب القادر على معرفة القوى المتصارعة في المستقبل والذي ينحاز بالضرورة إلى قوى التقدم هو الأديب الذي يستطيع خلق ذلك التواصل الذي يجب أن يكون بين مختلف العناصر المكونة لعمله الإبداعي، لا الأديب الذي يزيّف رؤيته أو يتخذها للدعاية أو يسخرها لأغراض أخرى، لأنه وفي هذه الحال لن ينتج أدباً أبداً. ولقد وقع «العروسي» في كثير من هذه المزالق، وبخاصة في هذه الرواية الأخيرة «التوت المر» حقيقة أن الأديب يصدر في أعماله من أيديولوجيا محددة أطلقنا عليها الأيديولوجيا الوطنية، وحددنا مفاهيمها في مدخل هذا الفصل، إلاّ أن ذلك لا يبرر تلك المزالق التي كثيراً ما كانت تخل بالموقف[*]. في العمل الأدبي يقترب من الأيديولوجيا لأنه

---

(1) ندوة مجلة فصول حول «الأدب والأيديولوجيا». ص (19).

(2) رواية «التوت المر» ص (152).

(3) المصدر نفسه. ص (186).

(*) وأعني بالموقف هنا، المضمون الذي هو في النهاية المعنى العام لنصوصه أي المحتوى.

يصدر عنها، ولكنه في الوقت نفسه يتميز عنها، لأنه يرى في داخل الأيديولوجيا رؤية خاصة ذاتية[1] ولكننا لو تركنا العمل الفني في قبضة الخصوصة وحدها لضاعت من أيدينا الخيوط التي تحدد حركية الشخصيات داخل العمل الفني[2].

وهذا ما وقعت فيه هذه الرواية عندما حمّل الأديب شخوص روايته مواقف كثيرة ومتداخلة لم تقدر على حملها، فدخلت في صراع جدلي تقريري سطحي تبريري، حقيقة: «أن الحد الأدنى لكتابة رواية يقتضي وجود صراع ما بين عنصرين على الأقل»[3] إلاّ أن الأسلوب التبريري الذي هيمن على جدلية الصراع الأيديولوجي عند «العروسي» لا يبرره إلاّ طغيان الطابع الحماسي لديه، واستعجاله الوصول إلى الهدف المنشود من كتابة الرواية، علماً أن الأديب كتب هذه الرواية في مرحلة الاستقلال، وبعد مرور أزيد من عقد من الزمان، يرفض «إبراهيم» فعلة أبيه مع الجندرمة ويعتبره خيانة للوطن وللتاريخ ومشين له ولأسرته في عيون أهل القرية، فيمقت تلك الفعلة، ويرفضها تماماً «ويهوله أن يكون عميلاً لأعداء الوطن فيمضي من فوره إلى متجر أحمد العائب ويشعل فيه ناراً تأتي عليه، وعندما يتفجع الوالد العميل يقول له إبراهيم... إسمع يا بابا، لا نطيلها وهي قصيرة... يجب أن تعرف ما أصابك اليوم مني أنا، من إبنك الوحيد... أعلم أنني الوحيد... أعلم أنني العدو الألد لتلك الملعونة الخبيثة، لقد سمعتك البارحة تتحدث مع أسيادك... مع جوزاف وفرنسوا... سمعت كل شيء... حتى الوسام الجديد الذي سيعطيكه المراقب المدني، هل عرفت الآن؟ لا تتهم أحداً... فليكن هذا بيني وبينك... كف عن تعاونك مع الكلاب وإلاّ خسرتني أبد الدهر... سأنتحر... سأموت إذا تماديت في مسلكك المشين... والخيار

---

(1) ندوة فصول حول «الأدب والأيديولوجيا». ص (23).
(2) المرجع نفسه، ص (28).
(3) د. حميد لحميداني «النقد الروائي والأيديولوجيا». ص (39).

لك... خبِّر عني إذا شئت... قل لأسيادك أنا الذي أحرق الحانوت... أنا العدو اللدود للتكروري... إنك مسؤول أمام الله... أعمل عقلك... ماذا بقي من عمرك؟..»[1].

وكأننا بالأديب يقول: حتى نتمكن من معرفة الآخر وخطورته لا بد أن نعرف ذواتنا، لأنه من الأهمية بمكان، بالنسبة لمجتمع مستعمر مكبل بقيود الآخر، أن يعرف وضعه وأن يعي ما يحيط به من المخاطر، وهذا الوعي يقتضي بالضرورة الثورة، لأن المهم بالنسبة للكاتب ليس معرفة من هو بالنسبة لمشكلاته، ولكن من هو بالنسبة لحركة التاريخ الكبرى لمجتمعه، فتضحية «إبراهيم» هذه اقتضاها الموقف العام الذي هو علاقته بأصدقائه وعلاقة هؤلاء بحركة التاريخ وصيرورة المجتمع ككل. ومن هنا يمكن أن «نلاحظ أن استراتيجية الكتابة السردية عند المطوي تركز على أولوية المرجعية القيمية التي تتوزع في النص، حسب مضامين فكرية مختلفة الأبعاد (اجتماعية، سياسية، فلسفية، إنسانية) تمثلها أنماط الشخصيات بوصفها تعبيرات مختلفة عن تعقد الواقع...»[2] فهي تنطلق في معالجة هذا الواقع المعقد من نتائج تحليل غير معلن عنه - بطبيعة الحال بالنسبة للقارىء الذي يملك إلماماً كلياً بالشخص المبدع وكذا الواقع المعبر عنه - فهي تسجل نتائج التحليل الاجتماعي وليس التحليل الاجتماعي ذاته.

بعد أن عرف «عبد الله» نفسه وأدرك الخطأ الذي وقع فيه بتدخينه التكروري وكذا وعي أصدقائه بهذه الكارثة التي حلت بالمجتمع، بتشجيع من العدو، جاء دور رد الفعل، أي تحويل هذا النضج إلى فعل ينقذ الأمة؛ وكان رد فعل «إبراهيم» على خيانة والده، حرق المحل وتخليص أسرته من هذا الإرث المحرم، وبعده ها هي القرية بدورها الآن تستجيب لهؤلاء الشباب.

---

(1) رواية «التوت المر». ص (192).
(2) «محمد لعروسي المطوي» مجموعة من الأساتذة، إشراف عمر بن سالم. ص (101).

تأسست جمعية إنقاذ الشباب، التي خاضت المعركة وانتصرت فيها و«امتدت ظلال الجدران إلى المشرق ذراعين أو أكثر، وهبّ النسيم الشرقي رطباً ندياً يحمل رائحة الضريع ونكهة البحر، واستطاب عبد الله الظل الوارف والنسيم العليل فاتكأ على البرذعة الموجودة في ظل الجدار وأسلم نفسه إلى نشوة الفوز والانتصار، لأول مرة تذوق لذة الفوز في معركة خاضها لا من أجل ذاته، وإنما من أجل الآخرين، لقد بلغ عدد المنضوين تحت لواء جمعية إنقاذ الشباب خمسة وعشرين شاباً، وابتدأ الكهول المدمنون على التكروري يتحرجون من تعاطيه جهاراً حتى «أحمد الحناشي» و «حميدة الساسي» أقلعا عن تعاطيه في الدكاكين والمقهى»[1].

وتحولت تلك القصيدة «التي ألفتها أم العز»[2] ـ والتي استهان بها أحمد العائب ووصفها بشتى النعوت الخرافية ـ إلى موقظ للضمائر الميتة حيث «بلغت الذروة في الرواج والانتشار، بعد أن تلقفها أعضاء الجمعية وتناقلوها وأذاعوها وهزجت بها صبايا القرية، كلما طاب لهن السمر أو دعاهن داعي الطرب والغناء»[3].

يحاول وعي الكاتب أن ينسجم مع الأنظمة الفكرية والعقائدية المهيمنة ليصدر منها مرة أخرى إلى نقد الواقع الاجتماعي بكل متناقضاته إلاّ أنه سرعان ما يسقط أسير الفكر المؤطر بالشرعية التاريخية، فتضيع تلك الصورة التي بدأ نسيجها مع الحروف الأولى للرواية، لذلك المستقبل المنشود، ويسقط في خضم الحماس الثوري فيسابق أبطاله إلى الهدف المنشود، ألا وهو النصر النهائي. وهذه الحالة رأيناها مع «الفتى» و كذلك «عبد الحميد»، والآن مع «عبد الله»، حيث تلاشت كل الصعاب أمام هؤلاء الأبطال بفعل فاعل، وانتصرت القوى الثورية، وذلك يبدأ مع صعود الحركة الوطنية الثورية، وينضج الوعي العام بسبب هيمنة المثقف الإيجابي على باقي القوى السلبية

---

(1) و (2) رواية «التوت المر» ص (197).

(3) المصدر نفسه. ص (198).

بعد كشف خلفياتها المدمرة، وعمالتها مع الاستعمار وخيانتها للوطن، وهذا الوعي يصعد بقوة بعد الانتقال من الريف إلى المدينة حيث يبدأ الفكر العشائري في الاختفاء فاسحاً المجال للفكر الوطني، ويضعف الديني أو يتقلص نفوذه السلطوي، ويتقلص نفوذ المؤسسات الثقافية العروشية الطابع، فيبرز إلى الوجود، بل يولد فكر جديد يواجه الوضع المعقد بفكر نيّر، فكر صقلته الأحداث فينتقل من مجابهتها إلى المشاركة في صنعها.

تلك هي صفات المثقف المعاصر الجديد؛ فاعل عضوي معادي لفكرة انفصال المثقف عن الصراع بكل أنواعه وجبهاته (اجتماعي، سياسي، اقتصادي، ثقافي) «كم مرة أبصر فيها إبراهيم ظله؟ كم لعب بذلك الظل مع أترابه في القرية على ضوء القمر والمصابيح أو على إشراقة الصباح وإيماضة الغروب، كم شاهد هذا الظل بعد أن صار شاباً ناضج الفكر قادراً على التمييز؟ فكان يرى هذا الظل فيدفع به إلى اللعب واللهو عندما كان طفلاً، وكان يرى هذا الظل فلا يثير فيه انتباهاً، ولا يدفع به إلى اللعب عندما أصبح شاباً، أما هذه المرة وفي هذه اللحظة بالذات، فقد بدا له هذا الظل موحياً مثيراً...»[1]، لأن الوضع الجديد الذي بدأ يتشكل مع نظم الحركة الوطنية، اقتضى وجود «مثقف حركي يملك في حركيته الجواب السياسي على اللحظة التاريخية الراهنة والمقبلة، ولن يتأتى له هذا الجواب إلاّ إذا كان على علاقة فاعلة مع القوى الاجتماعية الجديدة»[2] التي بدأت تتشكل وتتفاعل لمجابهة الآخر. من هنا كان حرص الأديب على إبراز التزام المثقف ببرنامج القوى الاجتماعية الجديدة، وممارسة الصراع الأيديولوجي بوعي، فتميز عن غيره، حتى عن أولئك المثقفين التقليديين أمثال «الشيخ الحكيم» الذي يعترف بأن هذا الزمان غير زمانه وأن الأمور أصبحت تتحرك بسرعة لم يألفها: «يا ولدي لقد تغير الزمان وتبدلت الأوضاع...»[3].

---

(1) رواية «التوت المر» ص (184).
(2) الأمين الزاوي «صورة المثقف في الرواية المغاربية» ص (148).
(3) رواية «التوت المر» ص (98).

ففي هذه الحركية الجديدة تسقط أوهام البورجوازية الصغيرة، وتسقط البيئة الفكرية القبلية الضيقة أمام زحف الفكر الثوري الوطني، فيحرق «إبراهيم» متجر والده الخائن، يتخلص بذلك من كل تردد ظل يلاحقه منذ معرفته لـ«محمود» و«عبدالله»، وتتغير نظرة «محمود» للمقاومة بعد عودته من مدينة تونس، ويتأكد مختار من أنه لا بديل عن رفع هذه الكارثة عن القرية إلاّ بالقيام بالفعل الإيجابي باقتلاع التكروري نهائياً من تراب القرية بعدما كان يدعو إلى الإقلاع عن تعاطيه، إلاّ أن الأديب وهو يتعامل مع كل ذلك ـ ونظراً لطغيان الطابع الحماسي عليه ـ جعل العملية الإبداعية عنده تعجز عن تفكيك الصراع بكل ميكانيزماته حتى وإن خضعت كلية للتوجه الأيديولوجي المؤطر لها، وظلت حبيسة داخل هذه الآلة المتحركة (الحماس الوطني) والمهووسة بالخارجي، ولعل هذا ما أجهض البنية المعمارية للنصوص فنياً كمشروع يسعى إلى تقديم (الروائي) لا التاريخي لأن «الحقيقي Le Veridique لا يخلق دائماً كتابة ناجحة بل يكون وفي كثير من المرات حاجزاً في وجه الكاتب»[1] وهو ما قيّد في الكثير من الحالات أعمال «العروسي»، حتى القصصية. فارتهان النص للواقع كحقيقة حدثت جعل هذه الأعمال تبدو مركبة بطريقة ترقيعية تبسّط النص أحياناً حتى يصير أدباً تصويرياً للطبيعة والحياة وترهنه للتاريخي تارة أخرى حتى يتحول إلى سرد صحافي ينقل الأحداث ولا يصورها، وهذه الظاهرة لم تسلم منها الأعمال السابقة لكل من وطار وعبد الله العروي حيث جند الأول كل المعلومات الحزبية لكتابة أعماله كوقائع حدثت فعلاً مكاناً وزماناً دون إخضاعها للنسيج الروائي[*] وجعل الثاني النص الروائي حاملاً، بل موزعاً وناشراً لمؤلفاته

(1) الأمين الزاوي «صورة المثقف في الرواية المغاربية» ص (607).

(*) عندما أطلعنا على مذكرات «شباح المكي» المنشورة في طبعة خاصة، الجزائر 1985 هذا المناضل الذي ورد ذكره في أعمال الأديب يتجلى ذلك التركيب الحدثي المفتعل، راجع في هذه القصة رسالة، الأمين الزاوي «صورة المثقف في الرواية المغاربية» ص 606.

الفكرية(*) ومثل هذه القضايا أثرت كثيراً في معمارية النص الروائي فإذا لم يتمكن الروائي من ترك مسافة بينه وبين الواقع تسمح له بإعادة تركيب ما جرى ويجري تركيباً تخيلياً إبداعياً فإن النص المكتوب يظل تحريضاً خاضعاً لما سماه «فيصل دراج» بالأيديولوجية الموسمية[1] أي بمعنى آخر ستنتهي فاعليته الأدبية السياسية بمجرد انتفاء العناصر التي تشكله من الواقع ومن هنا يمكننا القول بأن الوعي الذي كان يحكم البنية الأيديولوجية وبالتالي البنية الروائية، وعي وطني تقدمي، لم يمكن الكاتب من الوصول بذلك القلق الذي نغّص حياة أبطاله، إلى مداه البعيد لأن هؤلاء لم يكونوا في الحقيقة إلاّ وجهاً من وجوه الأديب نفسه، وتصوراتهم وتفاعلهم مع ذلك القلق، إلاّ تصوره وتفاعله مع القلق والتحولات التي عاشها المثقفون(**) التونسيون على أيام الثورة.

وهذا يتجلى من أن الكاتب لم يكن يهتم بخلفيات اختيارات أبطاله، أي المنطلقات الفكرية لهؤلاء، بل الذي كان يستحوذ على كل اهتماماته - في ضوء الوعي الواقع - هو حركة هؤلاء الأبطال ومساهمتهم في رفض «الآخر» المهيمن، بغض النظر عن تلك الدوافع الحقيقية التي تؤطر ذلك الرفض، ولهذا جاءت تلك المسببات، أي خلفية الثورة لدى عبد الله تنطلق أساساً من كونه يحب «عائشة المشلولة»، وحبه لـ«عائشة» هذه جعله يفكر في كيفية إخراجها من ذلك الوضع السيئ: «إنها مسكينة حقاً تدعو إلى الرثاء والإشفاق... ترى كيف تكون نهايتها؟ كيف سيكون إحساسها عندما تبلغ سن النضج، عندما تناديها أنوثتها إلى الأمومة، إلى الزوج، إلى الأبناء؟»[2]، وهو يبحث عن الحل لهذه الإشكالية التي نغصت عليه حياته، يصدم برغبتها

(*) التي أطرت كل تحركات وأقوال إدريس في «الغربة» و«اليتيم»، وكذلك «الفريق» و«الأوراق».

(1) راجع د. فيصل دراج «دلالات العلاقة الروائية».

(**) حياة الأديب تبرز القلق. أنظر كتابه «محمد لعروسي المطوي» ص (110 - 111).

(2) رواية «التوت المر» ص (38).

في تناول تلك الحشيشة اللعينة، التكروري، «ورفعت رأسها دون أن تنظر إليه وقالت مرتجفة:

- أريد أن تأتي بالتك... بالتك. ر.ر... بالتكروري»[1] حينها فقط يكتشف خطورة هذه الحشيشة الملعونة، فيزداد كرهاً لها ويزداد مقتاً للعدو الذي ساعد على وجودها بالقرية.

فالأديب وهو يدفع بأبطاله إلى هذه الصدامات والمجابهات والصراعات، يسعى - أساساً - إلى توطيد العلاقة لأيديولوجيته وتفويقها على بقية الأيديولوجيات المتصارعة داخل الرواية. فالثورة لا يمكنها أن تنجح إلاّ إذا اكتوى بها كل واحد من أفراد المجتمع ولسعته نارها، واصطدمت مصالح الفئات الاجتماعية على مختلف مستوياتها بمصالح المستعمر، حينئذ يصبح اندلاع الحرب تحصيل حاصل.

لذا نجده يركز على إبراز تلك المساوىء والأضرار التي كان يلحقها المستعمر بالمواطنين. وهو بذلك يمارس عملية نقد للواقع بواسطة إبراز ملامح الوعي الممكن، بل الذي يجب أن يكون، إلاّ أن أعماله الإبداعية - حتى وهي تهدف إلى ذلك - تظل أسيرة لذلك الوصف الإثنوغرافي الذي أجهض المحاولة الإبداعية لديه، وفضح أيديولوجيته، فكشف بذلك عن عدم حياديته في تشكيل وتسيير الأحداث، إلى درجة أن النصوص تحولت في شكل من الأشكال إلى سيرة ذاتية له، فـ«الفتى» و«عبد الحميد»، و«عبد الله» في الحقيقة ليسوا إلاّ «العروسي» ذاته، المامي، المهذبي، المطوي، عبر رحلاته وهجراته المتوالية حتى وصوله تونس ومعايشته لحظة الاستقلال. وإلاّ كيف نفسر هذا التغيير المفاجىء في الإرادة والوعي الشعبيين لدى أبطاله حين يدرك «عبد الله» ورفاقه حقيقة التكروري وخطورته على المجتمع ككل وعلى الشباب بصفة خاصة، وإذا استثنينا «عبد الله» الذي تبدو الدوافع في إقباله على

---

(1) رواية «التوت المر» ص (133).

واقعه الجديد مبررة ـ كما سلف القول ـ فإننا لا نجد مسوّغات ذلك لدى بقية شخوص الرواية أمثال «محمود»، و«مختار»، و«إبراهيم» وغيرهم.

لقد حاول الأديب أن يجعل هذا الوعي يظهر من خلال المعاناة المباشرة التي كان يعيشها أبطال رواياته ـ بصفة عامة و «التوت المر» بصفة خاصة ـ إلاّ أن سلوك هؤلاء جاء في كثير من الأحيان منفصلاً عن وعيهم الحقيقي، فـ«عبد الله» يبدو عاملاً بسيطاً رغم ثقافته، فهو أجير عند خاله ـ البرجوازي الوطني الذي يبقى همه الوحيد هو احتكار سوق القرية وما جاورها ـ لكنه وفي لحظة خاطفة وبدون مقدمات ـ اللهم ما حدث له مع عائشة الكسيحة ـ يتحول إلى شخصية غير عادية محملة بوعي كامل بحقيقة الأوضاع، وبمشاكل الإستعمار والهيمنة الاقطاعية والرجعية المحلية (شيخ التراب، أحمد الخائن. . .)، و«محمود» الأمي الذي لا يحسن الكتابة ولا القراءة يتولى مهام توحيد صفوف الشباب، وإبراهيم الذي لا يغادر المقهى ولعبة «التريستي» برفقة مختار، كيف لكل هؤلاء بهذا الوعي المفاجىء الذي أسس لثورة عارمة ضد مصالح الاستعمار، بل حتى مصالح ذويهم (إبراهيم مع والده) بل نجد مثل هذه المواقف في رواية «حليمة» فبطلها عبد الحميد بمجرد أن انتقل إلى تونس والتحقت به حليمة وتزوجها حتى أصبح ثائراً كبيراً ومناضلاً واعياً يضحي بكل شيء حتى بزوجته وابنها الذي تحمله في أحشائها، في سبيل الوطن، الأمر يبدو طبيعياً لو أن الأديب أحسن السيطرة على الميكانيزمات الفنية للعمل الروائي، لكن الأديب في واقع الأمر لم يوظف معاناة أبطاله بمختلف طبقاتهم وانتماءاتهم توظيفاً دالاً من أجل إظهار الكيفية التي تشكل بها وعيهم، ولهذا نجده كثيراً ما يضطر اضطراراً إلى خلق عوامل أخرى تكون مسؤولة بالدرجة الأولى عن هذا الوعي، وفي كثير من الأحيان يكون «الحب» هو السبب. فحب «عبد الحميد» لـ«حليمة» ورغبته في الظهور أمامها كبطل متفوق عليها وعلى ثقافتها ونباهتها أيام المدرسة، وحتى كرهها للعدو الذي كان سبباً في وفاة والدها، و«عبد الله» يصدر في مواقفه عن اهتمامه بتلك الفتاة الكسيحة والجميلة في نفس الوقت، ومعارضة أهله له

ورفضهم زواجه منها للفارق الطبقي الموجود بين أسرتيهما.

هكذا فالأديب لا يقدم لنا توضيحاً كافياً عن خلفيات هذه الحركة الجديدة، فالتحول يبدأ هكذا عفوياً في حياة «عبد الله»، لينتقل - إلى بقية رفاقه ومنهم إلى باقي سكان القرية - من الجهل والضياع إلى نضج الوعي والعمل الإيجابي، فيصبح بذلك بديلاً إيجابياً لكل أصدقائه والشيخ وعجائز وشيوخ القرية، وتتغير القرية كلها بهذا الفعل وتخرج من جمودها وركونها للفعل السلبي زمناً طويلاً، إلى مجابهة الواقع والبحث عن التغيير والبديل «لأول مرة تذوق لذة الفوز في معركة خاضها لا من أجل ذاته، وإنما من أجل الآخرين، لقد بلغ عدد المنضوين تحت لواء جمعية إنقاذ الشباب خمسة وعشرين شاباً، وابتدأ الكهول المدمنون على التكروري يتحرجون من تعاطيه جهاراً، حتى «أحمد الحناشي» و «حميد الساسي» أقلعا عن تعاطيه في الدكاكين والمقهى.

القصيدة التي ألفتها «أم العز» بلغت الذروة في الرواج والانتشار بعد أن تلقفها أعضاء الجمعية وتناقلوها، وأذاعوها، وهزجت بها صبايا القرية كلما طاب لهن السمر، أو دعاهن داعي الطرب والغناء»[1].

هكذا تتغير الأوضاع بالنسبة لأبطال الرواية وأحداثها دون سابق إنذار، وهنا يمكننا أن نتساءل عما تريد هذه الأعمال الروائية قوله، بل كل أعماله، عندما تؤكد بهذه الطريقة على الدور الذي قامت به الحركة الوطنية في نشر الوعي بين الفلاحين الماكثين في الريف والمهاجرين إلى المدن، وبين العمال الأميين في الحقول والموانىء؟ هل تريد أن تعزز إحدى الحقائق التاريخية المتعلقة بهذا الموضوع فقط؟ «وهل يكون من مهمة الأعمال الأدبية والروائية بصفة خاصة أن تبقى مجرد خادم للتاريخ؟ إن التاريخ نفسه لم يقف عند هذا الحد، لقد أوضح لنا مثلاً كيف أن العمال أصبحت لهم مهمتهم التاريخية وكيف أنهم دخلوا في تناقضات واضحة مع الفئات البرجوازية الوطنية قبل

---

(1) رواية «التوت المر» ص (40).

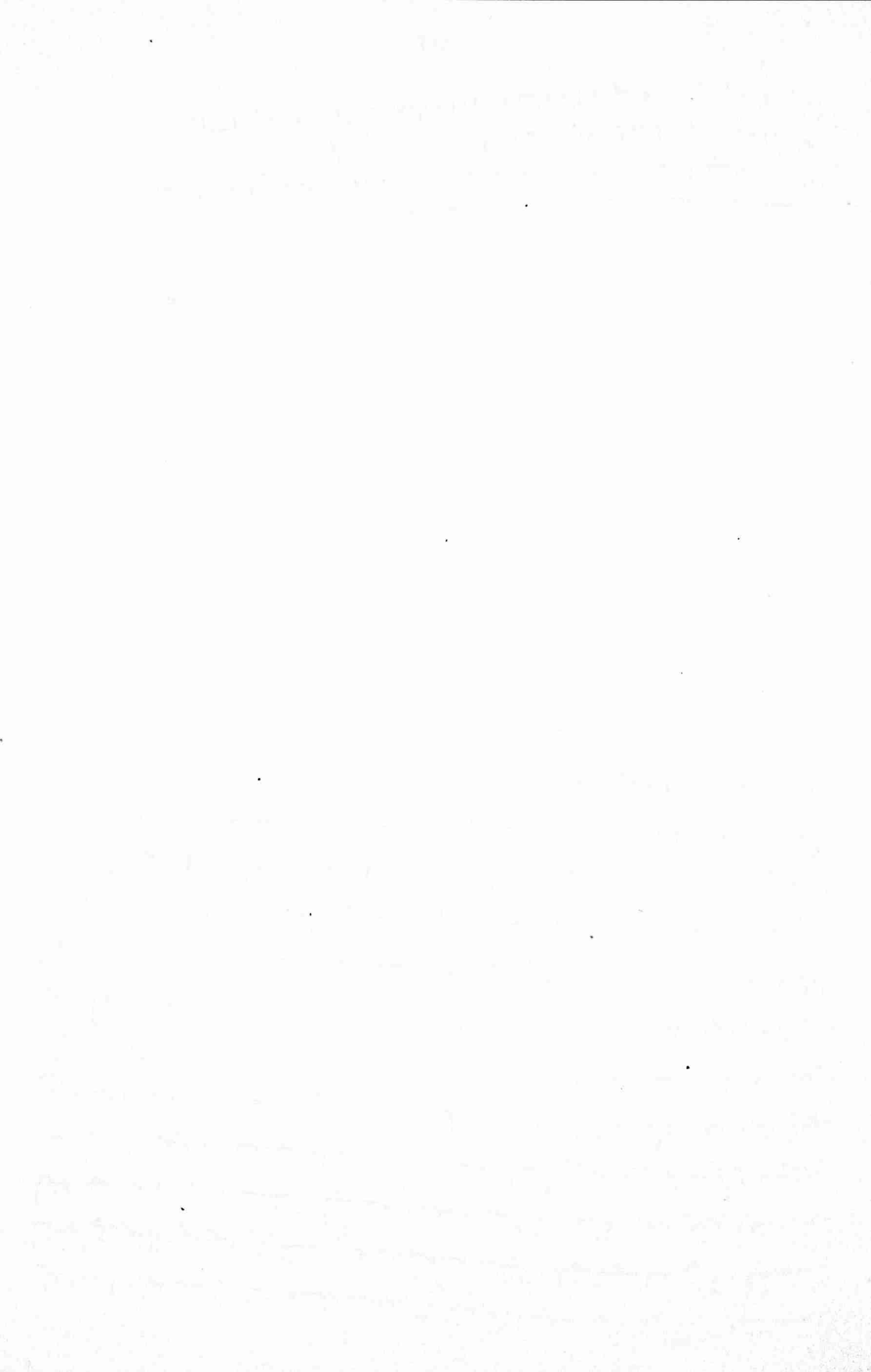
الاستقلال»[1](*) إلاّ أننا نجد الأديب لا يكلف نفسه عناء رصد هذه المراحل الحاسمة بكل تناقضاتها وكيف ساهمت في تشكيل الوعي الثوري لدى شخوصه، ولو فعل ذلك لكانت محكاً حقيقياً لكشف نواياه وعمقها فنياً وتاريخياً وأيديولوجياً على أكمل وجه، ولكانت الاسمنت الحقيقي الذي يشد بنيان الرواية، لأن سلطة الروائي لا تتحقق من صخب الظاهر وضجيج الإنسان، بل تتحقق من اكتشاف جوهر الإنسان في تجلياته من خلال الخوف والإقدام والإذعان والرفض والسكون والكلام والفعل واللافعل محاصراً بكل ذلك وهو يواجه الواقع الرديء والزمن الموحش، كما يقول «غالي شكري» الذي فرضه الاستعمار على المجتمع[2]، لكن أولوية الخطاب الأيديولوجي المرسل طغت ـ عند الأديب ـ على فنية العمل الروائي وأولويتها في مثل هذه الأعمال، وهذه واحدة من العوامل التي حالت دون نضج الأعمال الروائية عند «محمد العروسي المطوي».

---

(1) د. حميد لحميداني «الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي» ص (245).

(*) راجع منجي الشملي «في الثقافة التونسية» القسم الأول.

(2) الأمين الزاوي «صورة المثقف في رواية المغرب العربي». ص (177).



الباب الثاني

أثر التوجهات الأيديولوجية في تمفصلات الشكل الروائي

مدخل

إذا كانت هذه الأعمال تنطلق من أيديولوجية تحدد مفهوماً معيناً للواقع وللإنسان معاً، وتصوراً خاصاً للعلاقات الداخلية والخارجية، التي يتفاعل معها المجتمع المغاربي عبر صراعه الطويل والمرير، مع القوى الاستعمارية وعملائها - أيام الثورة التحريرية - ومع الاقطاع والبورجوازية الوطنية، بعد الاستقلال، التي تحاول أن تقيد تطوره وتقدمه نحو المستقبل الذي حلم به طويلاً، ودفع من أجله ثمناً باهظاً. فإنها تنطلق من تصور خاص للشكل الروائي، وللفن بعامة، ومفهوم محدد للفن الروائي ووظيفته بصفة خاصة.

ومن هنا كان لزاماً علينا - حتى تتضح الصورة أكثر - أن نقف ولو بشكل موجز عند ماهية الشكل الروائي في المنظور النقدي، قصد محاصرة هذه الإشكالية من ناحية، وتحديد الموقف المنهجي للبحث من الموضوع من ناحية أخرى، قبل الخوض في البناء الفني لهذه الأعمال الأدبية، وكيفية تأثرها سلباً وإيجاباً من هيمنة الأيديولوجي على الفني لدى المبدعين.

ولما كان هذا الجنس الأدبي [الرواية] دخيلاً على الأدب العربي، فإنه لزاماً علينا تتبع ماهية الشكل في النقد الغربي، وكيف انتقلت مثل هذه الاهتمامات إلى النقد العربي، ومدى تأثير هذه الدراسات في البنية الفنية للرواية العربية.

أ - في النقد الغربي:

لقد اهتمت معظم الدراسات الأدبية والنقدية في الغرب منذ بداية القرن التاسع عشر بهذا الموضوع وأولته عناية كبيرة، من الفلاسفة والدارسين أو المبدعين على حد سواء، وأوليت العناية بالشكل من حيث هو القالب أو

الإطار الذي يصب فيه المبدع أفكاره وآراءه التي يريد تقديمها، ليتحول مع مرور الزمن وتطور النظرة إلى المعمار الفني، ثم وسائل التعبير الفني. . . ومع كل تسمية، أو مذهب يذهبه الدارس والمهتم اختلفت النظرة إلى تلك المكونات الداخلية للشكل؛ فهو إما الحدث والشخصية، وإما اللغة وما يتبعها من المكانيزمات أو المكونات التعبيرية كالسرد والحوار واللغة والإيقاع الشعري، وإما هو فضاء وزمن وحدث. . . إلخ.

ويكاد يجمع الدارسون على أن البدايات الأولى لهذه الإلتفاتة تعود إلى أيام الفلسفة الكلاسيكية المثالية الألمانية(*)، ويعد روادها من أوائل من تعرض لهذه القضية، وذلك في إطار تحديد النظريات البورجوازية، يقول «جورج لوكاتش»: «إن الفلسفة الكلاسيكية الألمانية، وهي التي طرحت من بين سائر النظريات البورجوازية، مسألة الرواية، بأكبر قدر من الصحة والعمق»[1].

لقد ارتبطت هذه القضية بالتأملات الهيجلية، التي كان لها تأثير حاسم في إعداد أول نظرية نقدية للرواية، محددة بذلك شكل الرواية. يتجلى ذلك من تلك المعارضة التي أقامها بين الملحمة والرواية، أي بين الشكلين للعلاقة البسيطة بينهما وهي في الحقيقة علاقة تعارض لا توافق؛ فإذا كانت الملحمة هي «ذلك الشكل الكبير الأول للتصوير الملحمي للمجتمع بأسره. . . تعكس إلى حد كبير الوحدة البدائية للرابطة العشيرية، باعتبارها مضموناً اجتماعياً حياً مولداً للأشكال»[2] فإن الرواية هي ملحمة العصر الحديث، فهي التي صورت

(*) يهتم هذا المدخل بالرواية في عصرها الثاني لتاريخ نشأتها حيث تحقق الطبيعة الصنفية للرواية نضجها، حيث اعتبرت رواية «بريفو» إحدى أبرز الشواهد على ذلك. لتتطور فيما بعد وتظهر أعمال «ستاندال»، «بالزاك»، «ديكانز»، «فلوبير»، «ثاكري»، «وموباسان». . . إلخ.

(1) جورج لوكاتش «الرواية كملحمة بورجوازية» ت. جورج طرابيشي. دار الطليعة بيروت ط I، 1979. ص (10).

(2) المرجع نفسه، ص (9 ـ 10).

تناقضات وصراعات المجتمع البورجوازي؛ فهي «ذلك النوع الملحمي الكبير، ذلك التصوير الحكائي للكلية الاجتماعية، هي القطب المقابل لملحمة العصور القديمة ونقيضها الجذري»[1].

ومن هنا كان لهذه المقاربة المبكرة أثرها الكبير في تأسيس ما يمكن تسميته النظرية العامة للرواية آنئذ، لاعتمادها على علم الجمال وعلم التاريخ معاً: «لقد كان هاجس هيجل البحث في الخصائص النوعية للشكل الروائي في علاقته بالشكل الملحمي البائد، وبالمجتمع البورجوازي الحديث... ولذلك نراه يعود إلى التاريخ عندما يربط ظهور الرواية بتطور المجتمع البورجوازي، ثم يعود إلى علم الجمال في مقابلته بين السمات الفنية للرواية والبناء الشكلي للملحمة، وسرعان ما تنتهي هذه الخطة بهيجل إلى إقامة تعارض بين الشعر والنثر، وإعلانه لفرضيته الشهيرة حول شعرية القلب التي تطبع الملحمة، ونثرية العلاقات الإنسانية التي تعبر عنها الرواية»[2]، ورغم ذلك فإن نظرية «هيجل» هذه عجزت في أن تقترب بشكل ملموس من ذلك التعارض الذي يقف بين الشكلين [الملحمة والرواية] حتى وإن كانت تعزو - في كثير من المواضع - هذا التعارض إلى سيرورة التطور الاجتماعي، لكنها لم تستطع أن تبرز الطابع التناقضي لذلك التطور، ولعل ذلك يعود - وفق رأي لوكاتش - إلى عجز الفلسفة الكلاسيكية الهيجيلية عن تقديم صياغة لذلك التناقض في المجتمع الرأسمالي لمثاليتها.

وسرعان ما أصبحت الرواية بعد انتشارها الشكل التعبيري للمجتمع البورجوازي الذي تولد من انحلال الثقافة الحكائية القروسطية، إلاّ أن هذه الولادة الجديدة لم تأت من أجل خلافة الملحمة كشكل فني جمالي، ولا لكي تضمن استمرارية ذلك الشكل المألوف في الأدب القديم، الذي لم يعد

(1) المرجع نفسه، ص (9).

(2) حسن البحراوي «بنية الشكل الروائي»، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ط 1، 1990 ص (5).

مستساغاً، كما أن العملية الإبداعية لهذا الشكل تتم نثراً لا شعراً مما دفع إلى التفكير العلمي في وضع مبادىء نظرية عامة للرواية ليتأكد لدى أولئك الذين ظلت تراودهم فكرة إعادة نفخ الروح في الملحمة على الطريقة الهوميرية، وهذه النظرية بدأت تتجسد ـ وفق رأي لوكاتش ـ فعلاً انطلاقاً من أعمال «زولا» الإبداعية والنظرية على وجه التقريب، حتى وإن لم يتم ذلك في إطار منهجي دقيق؛ فـ«تفاوت التطور جعل تلك النظرية تؤدي في الوقت نفسه دور المبرر النظري للمدرسة الطبيعية التي انفصلت الرواية في عهدها عن إنجازاتها وتقاليدها الثورية الكلاسيكية الكبرى، هذا الانفصال الذي كان بداية سيرورة انحلال الشكل الروائي، والنتيجة الضرورية للخط العام الهابط للأيديولوجيا البورجوازية»[1].

ولعل الاهتمام الفعلي بالشكل الروائي في هذه الفترة المبكرة كان على يد «فلوبير» الذي يقول عنه «بارث» «إنه الخط الفاصل بين الكتابة القديمة المحاكية وبين الجديدة أي المستقلة بذاتها»[2]؛ فالرواية عنده تقنية تحتاج إلى اهتمام جمالي وتحليلي لأن الأسلوب يمنح القيمة والجمال للفن، فهي تخلق الجمال أساساً في معالجتها لما هو داخلي وباطني، أما الكيفية التي يتحقق بها ذلك فهذا ما يكتسي أهمية كبرى عنده، فهو يقول في رسالته إلى الآنسة «لورييه دي شانبي» «قلت أني أعنى كثيراً بالشكل الإلهي، إنه شأن الجسد والروح، الشكل والفكرة لي هما أمر واحد، الشيء ذاته، إذ لا أعرف ما يكون أحدهما دون الآخر، فكلما كانت الفكرة جميلة كلما كانت اللغة عذبة، يجب ألاّ يخطىء المرء في هذا المجال. إن الاتفاق المحكم في الفكرة يوجد الانطباع الدقيق، أو إنه الانطباع بذاته»[3].

---

(1) جورج لوكاتش «الرواية كملحمة بورجوازية» ص (28).
(2) مجموعة مؤلفين «نظرية الرواية علاقة التعبير بالواقع» ت. د. محسن جاسم الموسوي. ط I. 1986. ص (54).
(3) المرجع نفسه ص (50).

فهو يدعو إلى الاهتمام بالشكل لأنه هو العمل نفسه، وهو ما يجب أن يهتم به الأديب. كل هذه القضايا كانت تشكل هاجساً قوياً لديه إلى درجة يقول عنه «غي دي موباسان» Guy de Moupassant : «إن الشكل هو العمل نفسه بالنسبة له، وكما أن الدم يغذي اللحم ويقرر أشكاله ومنظره، حسب العنصر والعائلة في المخلوقات البشرية، يفرض المعنى الداخلي للعمل الفني التعبير المنفرد الصحيح حتماً، وكان يفرض القياس والموسيقى واللمسات الكلية الأخيرة للشكل»(1).

هكذا ابتعد «فلوبير» بفن الرواية عما عرفت به مع مطلع القرن التاسع عشر، فاهتمامه بعلاقات مكونات الإبداع الفني الجمالي مع بعضها البعض، وبينها وبين العمل الكلي أكثر من عنايتها بالدور الأخلاقي، هو الذي جعل منه كما يؤكد ذلك معظم الدارسين أول منظر للرواية في أواخر القرن التاسع عشر لأنه كما يقول «رولان بارت» «أسس في النهاية الأدب على أنه الغاية والهدف وذلك عن طريق تصعيد الجهد الأدبي إلى مكانة قيمة من القيم، فأصبح الشكل محصلة منتوج المهارة، شأنه شأن جوهرة أو قطعة خزف... وأصبح الأدب منذ فلوبير ولغاية اليوم مشكلات لغة»(2) فهو يصر على التمثيل [التصوير] النفسي للشخوص من خلال الطريقة الدرامية وعلى تجنب الانتصار الفلسفي في الفن ويصر على غياب الفنان في عمله «إن المؤلف في عمله يجب أن يكون شأن الخالق في الكون موجوداً في كل مكان، لكنه لا يبصر في أي مكان»(3) كما يدعو إلى تنظيم الأسلوب بعناية وانسجام مع الموضوع المناقش في العمل الإبداعي «إن جملة جيدة من النثر يجب أن تكون شأن شطر جيد من الشعر، مستحيلة التغير»(4).

---

(1) المرجع نفسه ص (51).
(2) رولان بارث «الكتابة في درجة الصفر» المقدمة ص (6).
(3) مجموعة مؤلفين «نظرية الرواية علاقة التعبير بالواقع» ص (52).
(4) المرجع نفسه، ص (51).

وقد جاء في هذا المقام، في رأي «هنري جيمز»، أن الأسلوب عند الإثنين لا يمكن أن ينفصل عن المفهوم الثاني «حيث أن نسبة نجاح العمل هي بمقدار تغلغل الفكرة فيه وتحريكه وإحيائه، فكل كلمة أو تنقيط تساهمان مباشرة في التعبير. في هذا التناسب نفقد الحس بالقصة على أنها مبضع تسله من غمده. إن الفكرة والشكل هما الإبرة والخيط، ولم أسمع مطلقاً بنقابة الخياطين أوصت باستخدام الخيط دون الإبرة أو الإبرة دون الخيط»[1].

وإيمان «فلوبير» و«جيمز» و«جورج إليوت» بالتصوير النفسي (الواقعية النفسية) كما جاءت في مؤلفاتهم نابع من أن الرواية عندهم لا تبلغ مداها التعبيري الفني إلاّ عندما نستخدم الواقعية النفسية نهجاً، وعندما يتحقق توسيع الذهن لدى القراء جراء ذلك، وفق رغبة وعظية مجردة لتوسيع مدارك القراء وأحاسيسهم، وبذلك تتحقق الاستقلالية الفنية الذاتية ويصبح الاهتمام بمشكلات الإنشاء الجمالية هو الجوهر، أي جعل حدود الواقع الصلبة في هذه الأعمال أكثر ليونة ونعومة لتتحقق الفنية أكثر والمتعة أيضاً[2].

هكذا بدأ الاهتمام بشكل الرواية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر في الإطار العام للبحث عن نظرية الرواية منهجياً وجدياً، قصد إيجاد بدائل جمالية للمحاكاة، ولم ينظر إلى الاكتفاء الذاتي بديلاً للمحاكاة في الواقعية الشكلية إلاّ في هذه المرحلة المتأخرة، وقد يكون عالم الرواية الذاتي الاستقلال والمكتفي ذاتياً مشابهاً بالحتم - كما يؤكده دارسو هذه الفترة - لعالمنا لكونه لم يخلق أو يبدع كتصوير واع لأي شيء خارج نفسه، من هنا كانت وجهة نظر هؤلاء تؤكد على بنية العمل وتكافلية عناصره المتكاملة أكثر من تأكيدها على الرواية على أنها ممثلة أو غير ممثلة لواقع أخلاقي أو محاكي[3].

---

(1) المرجع نفسه، ص (54) من هنري جيمز «فن الرواية».
(2) مجموعة مؤلفين «نظرية الرواية وعلاقة التعبير بالواقع» ص (57 - 59).
(3) المرجع نفسه ص (60 - 61).

ورغم كل ذلك الكم الهائل من الجهود والاجتهادات التي بذلت لمحاصرة هذا الجنس الأدبي وتحديد معالمه، ورغم كل تلك المعرفة النظرية التي كانت سواء للكلاسيكيين أو الرومانسيين بمكونات البناء الملحمي والشكل الروائي فإنها لم تسعفهم على الإمساك بخيوط العلاقة الكائنة والكامنة بين هذا الشكل الأدبي والمجتمع البورجوازي المحيط به والمؤطرة له «لأنهم كانوا غير مؤهلين لإدراك التناقض الداخلي لذلك المجتمع والذي لا يمكن تفسيره حسب لوكاش، سوى بالمادية الجدلية التي تعود بأصل التناقضات إلى جذورها الاقتصادية والسياسية، فهنا فقط يمكن العثور على أسس تصور مادي جدلي للشكل الروائي بوصفه ملحمة بورجوازية»[1].

وانطلاقاً من هذا المنظور الجديد بدأت معالم نظرية الرواية والشكل الروائي على وجه الخصوص تتشكل مع بداية هذا القرن وبخاصة على يد «جورج لوكاش» ذي الاتجاه الماركسي الذي عمل منذ البداية على بلورة وتعميق الاقتراحات الهيجلية وإعطائها بعداً أكثر تناسباً مع الواقع الاجتماعي الجديد»[2].

وعلى يد هذا الناقد المجري بدأت معالم شكل الرواية الحديثة تتضح في جدليته مع الواقع المنتج له فهو «يقدم لنا الشكل الروائي بوصفه بنية دياليكتيكية تتميز بأن لا شيء فيها يتصف بالثبات؛ فلا البطل الإشكالي الذي يبحث عن قيم مطلقة يظل مستقراً، ولا العالم الخارجي يحافظ على طابعه الإيجابي بما يكفي ليجعل بحث البطل أمراً ممكناً، ولا حتى الزمن يستمر في علاقته المعقدة والموسطة بالقيم الأصلية»[3]، فالرواية عنده «هي الشكل

---

(1) جورج لوكاتش «الرواية كملحمة بورجوازية» ص (32).
(2) جاء ذلك في مؤلفه الهام «نظرية الرواية» الذي ألفه سنة 1923 وهو كما يصفه جولدمان «كتاب جدلي هيجلي من الطراز الأول لأنه يؤكد على أن النوع البشري الأكثر ملاءمة للعالم الراهن، هو الشخص الإشكالي».
(3) Lucien Goldman. «La théorie du roman - post face» p. 177.

الأدبي الرئيسي لعالم لم يعد فيه الإنسان في وطنه ولا مغترباً كل الاغتراب، فلكي يكون هناك أدب ملحمي - والرواية شكل ملحمي - لا بد من وجود وحدة أساسية، ولا بد لكي تكون هناك رواية من وجود تعارض نهائي بين الإنسان والعالم وبين الفرد والمجتمع»[1] وهذا ناتج عن تلك القطيعة التي يفترضها في الرواية بين الذات والموضوع وبين «الأنا» و«العالم»، هذه القطيعة التي تبرز بوضوح في الطابع الإشكالي للبطل وفي الطابع المنحط للبحث عن القيم الأصلية، وهنا تكمن دياليكتيكية الشكل.

ويمكن القول بأن «أفضل ما فعله «لوكاتش» هو ربطه بين تلك البنية، والأوضاع التاريخية التي ظهرت فيها وتطورت داخلها»[2] وانطلاقاً من كل ذلك استخلص عناصرها على الشكل التالي:

«- السخرية: التي تعني انشطار الشخصية الواصفة والمبدعة إلى ذاتين إحداهما داخلية تواجه القوى التي تحاصرها، والأخرى تدرك الطابع التجريدي والمحدود للعالمين (عالم الذات، والعالم الخارجي) وتفهم تباعدهما وحدودهما التي تشكل ضرورة وشرط وجودهما، وهي بذلك قادرة على رصد هذه الثنائية من خلال تشكيلها لعالم يتوفر على وحدة.

- السيرة الذاتية: التي تتضمن أساس العالم الروائي بما أنها لا تمتلك سمتها الرئيسية إلاّ من خلال علاقة الفرد فيها بعالم مثالي يتجاوزه. ولكن هذا العالم لا يكتسب واقعيته الذاتية إلاّ لكونه يحيا في هذا الشخص، وبموجب هذه التجربة المعاشة، ولذلك تبرز الذاتية نمط حياة جديدة هي حياة الفرد الإشكالي.

- السيرورة: هي سيرة الفرد الإشكالي نحو ذاته للتعرف عليها بوضوح وتشكل هذه السيرورة مضمون العمل الروائي.

---

(1) حسن البحراوي «بنية الشكل الروائي» ص (07).
(2) حسن البحراوي «بنية الشكل الروائي» ص (08).

- البداية والنهاية: حيث تدل الرواية من خلالها على قطاع الحياة الذي تصوره وتعتبره أساسياً دون ما يسبقه أو يتلوه»[1].

هكذا تنحصر حدود الشكل الروائي عند هذا الناقد في هذه الحدود الأربعة وعلى ما يبدو فإن مطابقة شكل الرواية بشكل الحياة لا تقوم على تحليل دقيق يراعي الاختلافات والفروق البنيوية بينهما. وهذا ما لامسه «جولدمان» - في إطار سيكولوجية الرواية ومن وجهة نظر بنيوية تكوينية - ولم ينفه حيث يرى بأن «التماثل البنيوي حاصل بالفعل، ولكن بين الرواية كشكل أدبي معقد وبين شكل الحياة التي يعيشها الأفراد في مجتمع القيم الاستعمالية المنحطة»[2].

إلاّ أن «باختين» يقف موقفاً معاكساً لما ذهب إليه «لوكاتش» و«جولدمان»؛ فهو يفترض قانوناً خاصاً للرواية يقتبسه دون تعديل ظاهر من (الجمالية) الرومانسية وأفكار «غوته» و«هيجل» فالرواية عنده ليست نوعاً أدبياً كما في الأنواع الأخرى لأن لها متطلبات مختلفة، ولأنها لا تتضمن أي قانون خاص بها كنوع أدبي مكتمل ولذلك تبقى النماذج الروائية وحدها هي الفاعلة في التاريخ. وهذا التأكيد من جانب «باختين» يرتبط بما أقره «شليجل» من أن كل رواية هي نوع أدبي في ذاتها وأن جوهرها إنما يكمن في فرديتها وخصوصيتها كما يتطابق مع فكرته القائلة بأن الرواية هي خلاصة خليط من كل الأنواع الأدبية التي سادت قبلها»[3].

فالرواية عنده «هي الجنس الوحيد الذي يوجد في صيرورة وما يزال غير مكتمل»، «وهي بذلك تعكس بعمق وجوهرية وحساسية أكثر وبسرعة أكثر تطور الواقع نفسه» وبهذه التوجهات والتعريفات «يتخلى باختين عن الربط

---

(1) فاطمة الزهراء أزرويل «مفاهيم نقد الرواية بالمغرب» ط I 1989 مطبعة النجاح، الدار البيضاء، ص (65).

(2) L.G «La théorie du roman» p: 39.

(3) حسن البحراوي «بنية الشكل الروائي» ص (09).

المألوف بين الرواية والطبقة البورجوازية المعتمدة على إبراز الفردية وقيمها»[1] التي انطلق من تفاعلاتها غيره من النقاد، وهو بذلك يسعى إلى تأصيل التعبير الروائي خارج الشروط المجتمعية والتاريخية التي ولدت الشكل الروائي والوعي به. ورغم ما يواجه هذا التوجه من نقد، وما يفرزه من فراغات وفجوات لاعتماده على نصوص روائية نموذجية بدلاً من التاريخ العام لنشأة الرواية كجنس أدبي نثري في علاقاته المختلفة بالتطورات الاجتماعية، فإنه يؤكد شيئاً مهماً هو أن عجز نظرية الأدب تجاه الرواية آت من هذه الصيرورة «لقد أدرك باختين أن عجز نظرية الأدب تجاه الرواية آت ـ دون شك ـ من الشكل غير المكتمل الذي تتخذه الرواية ومن تطورها المستمر الذي يجد معه الباحث النظري نفسه أمام تحديات متجددة ويكون مضطراً إلى إجراء تغيير جذري على وسائله ويعود هذا العجز، في رأيه إلى أن المنظرين ظلوا يعتبرون الرواية ويصنفونها على أساس أنها نوع أدبي مكتمل، ويحاولون تحديد اختلافها، كنوع مكتمل، عن غيرها من الأنواع المكتملة»[2].

ومن هنا كانت اهتمامات «باختين» بالشكل الروائي مختلفة تماماً عن سابقيه، فالشكل عنده «هو شكل المضمون كما يتحقق عبر ما يسميه بمادة التأليف... وهو ينظر إليه من خلال الموضوع الجمالي الخالص ويعالجه بوصفه شكلاً معمارياً Architechnique ومن خلال مجموع الأدوات التي تدخل في تركيب العمل الروائي أي عبر دراسة تقنية الشكل»[3] وهو بذلك يرفض تلك النظرة التي تحدد الشكل كـ(تقنية) بحتة، ولعل هذا ما اعتمده أساساً الشكلانيون وكذا النزعة السايكولوجية في تاريخ الفن، ويؤكد على جمالية (إستيطيقية) الشكل «وكانت المشكلة الأساسية عنده هي: كيف يمكن للشكل المتحقق كلياً في مادة تأليف ما، أن يصبح شكلاً لمضمون؟ وبعبارة أخرى كيف يصبح الشكل بما هو ترتيب لمادة تأليف، شكلاً معمارياً يوخذ

---

(1) ميخائيل باختين «الخطاب الروائي» عن مقدمة المترجم محمد برادة، ط 1، 1987، دار الفكر ص (15).

(2)، (3) حسن البحراوي «بنية الشكل الروائي» ص (10).

وينظم القيم الافهامية والأخلاقية في النص»[1].

وللوصول إلى إجابة مقنعة عن هذه التساؤلات، إنطلق «باختين» من خليقة مزدوجة جمالية فلسفية «السانية تداولية (لا ترفض الألسنية) ترتكز على تصور فلسفي غيري يتبنى معطيات التحليل التاريخي للمجتمع، نقدية سيميائية، تساؤل النص الروائي من منطقة تشريح العلائق الداخلية والخارجية وفي أفق تحليل سوسيولوجي لأشكال التعبير الأيديولوجي»[2].

وبذلك يبتعد «باختين» عن كل سمة وثوقية في تعريف العمل الروائي، إنطلاقاً من إيمانه بمحدودية النتائج التي توصلت إليها مختلف النظريات. كما أن الرواية نوع أدبي يستعصي على التعقيد، وتفشل معه كل محاولة للتقنين، لبحثه الدائم عن ذاته، ذات مكتملة وشكل ثابت[3]، فالتغيير المستمر عبر العصور الذي مرت به، متخلية عن عناصر بالية لم تعد تناسب التطور الاجتماعي والثقافي، وتحتضن عناصر متجددة تهم في تطورها. وهي القناعة التي دفعت بباختين إلى الاعتقاد بأن: «مسألة تعريف الرواية لم تجد بعد جواباً مبدئياً»[4].

وقناعة «باختين» السابقة تؤكدها تلك المعارك الطويلة التي تعرضت لها الرواية كجنس جديد ولفترة طويلة. فقد «ظلت طليقة من كل قيد وتنمو في كل اتجاه»[5] وطوال هذه الفترة لم تكف عن التعرض لحملة تشنيعية تدين نثريتها وانفتاحها وتنتقص من قيمتها الجمالية والشكلية، سواء كان ذلك باسم البواعث الجمالية والتحفظات الأخلاقية التي رافقت ظهورها أو باسم المذهبية

---

(1) المرجع نفسه عن «ميخائيل باختين» «نظرية الرواية» ص (69).

(2) ميخائيل باختين «الخطاب الروائي» عن مقدمة المترجم محمد برادة. ص (15).

(3) فاطمة الزهراء أزرويل «مفاهيم نقد الرواية بالمغرب» ص (66).

(4) المرجع نفسه ص (26).

(5) George Poulet, antologie des préfaces de romans francais du 19^e, coll, 10/18. 1971, p: 11.

كما فعل «فاليري» و«بروتون» والسرياليون الذين قاموا ضد الرواية وأثاروا حولها نزاعات لا حد لها في بداية هذا القرن معتمدين على أن ليس للرواية قواعد ككل شيء مسموح به فيها، وليس هناك أي فن بويطيقي يذكرها أو يسن لها قوانينها، إنها تنمو كعشب متوحش في أرض بوار كما يقول «روجي كايلوا»[1]، حتى وإن ادعى «بالزاك» بكتاباته الروائية أنه «سكرتير التاريخ»[2].

إلاّ أن التطورات السريعة التي أعقبت هذه المعارك والصعوبات، دفعت بكثير من النقاد سواء كانوا مبدعين للرواية أو نقاداً لها، إلى أن يحاولوا إنصافها والدفاع عنها بشكل يجعل منها فناً متقبلاً لدى الرأي العام المتلقي، يقول هنري جيمز[*] «إن فناً يضطلع مباشرة بتصوير الحياة يجب أن يتمتع بحرية كاملة لكي يكون صحيحاً معافى... فهو يحيا على الممارسة، وجوهر الممارسة هو الحرية»[3].

وقد عارض «هنري جيمس» كل تفكير في قوننة الرواية وتقييدها وسخر كثيراً ممن حاولوا فعل ذلك إلاّ أن هذا الموقف لم يدم كثيراً، فقد انبرى من الدارسين والنقاد من حاول تحديد هذا الجنس الأدبي بقوانين، شأنه شأن كل الأعمال الإبداعية، على الرغم مما أحدث ذلك من خلافات حادة بين النقاد والمبدعين الروائيين.

إلاّ أن ذلك لم يحدّ من رغبة المنظرين في ملاءمة هذه العملية الإبداعية بعدة مقاييس تضبط سيرها، ونجد أبرز من أخذ بهذا الرأي «جون كاروثر» كما جاء في كتاب إدوين موير[**]؛ أن «كاروثر» وسعياً منه لتحديد شكل الرواية

---

(1) حسن البحراوي «بنية الشكل الروائي» ص (12).

(2) المرجع نفسه ص (13).

(*) أنظر كتابه «نظرية الرواية في الأدب الإنكليزي الحديث» ترجمة: «أنجيل سمعان» الهيئة المصرية 1971.

(3) هنري جيمز «نظرية الرواية في الأدب الإنكليزي الحديث» ص (77).

(**) إدوين موير «بناء الرواية» ت. إبراهيم الصيرفي، الدار المصرية للترجمة والتأليف د.ت. ص (05).

ذهب إلى ربط ذلك بواقع الحياة «في ما إن كانت الحياة ذات شكل محدد فإن هذا يحتم بالضرورة أن يكون للرواية كذلك شكل محدد، والروائي حسب هذا الطرح لن يفعل سوى أن ينتقي الشكل المناسب لعمله من الأشكال التي يعثر عليها من حوله في عالم الحقيقة الملموسة الخالصة»[1].

وفي إطار المقارنة نفسه بين شكل الرواية وشكل الحياة ينطلق «فوستير»، من أدبيات النقد الجمالي في القرن الماضي فيربط الرواية بشكل ما تقدمه لنا من صور على حياة الأفراد والواقع حيث تكون مهمة الروائي إقناع قرائه بما يقدمه ويصوره من شخصيات، وفي عملية الإقناع هذه تتم عملية الإقتناع بالشكل الروائي، ويسانده في هذا الرأي مجموعة من النقاد ولعل أبرزهم «غراهام هو»، لاقترابه من مجرى حياتنا اليومية وخفاياها وأسرارها؛ بل ويعتبر نقل الرواية للواقع هو مصدر قوتها الدائمة[2].

إلاّ أن هذه المواقف والآراء الداعية إلى مطابقة شكل الرواية لشكل الحياة لم تكن مقنعة بالشكل الكافي، وبالتالي لم تبرر العجز والتقصير - في هذه المرحلة - في تقنين الرواية وتحديد معالم شكلها للوصول إلى دقائق جمالياتها، وبالتالي فإن الدعوة إلى مطابقة شكل الرواية بشكل الحياة لم يجد آذاناً صاغية والدليل على ذلك أن العجز في هذا، تبعه عجز أكبر منه، وهو الحيرة التي انتابت جل دراسات هذه المرحلة في تحديد شكل الرواية والوقوف على خصائصها الجمالية والفنية.

ومع ظهور «برسي لوبوك»(*) في عشرينيات هذا القرن بدأت معالم هذا الإرتباك تزول شيئاً فشيئاً، وإن ظلت غير مقنعة تماماً، إلاّ أنها ساهمت وبشكل كبير في تحديد المعالم الكبرى لهذا الشكل، كما دفعت إلى تكاثف

---

(1) حسن البحراوي «بنية الشكل الروائي» ص (15).

(2) المرجع نفسه، ص (15) عن، غراهام هو: مقالة في نقد الرواية ترجمة محي الدين صبحي، دمشق 1973.

(*) أنظر مؤلفه «الشكل الروائي في الحرب والسلم».

الجهود للسير بهذا الجنس الأدبي نحو الوضوح. عندما ألح «الوبوك» على الدارسين بذل جهود إضافية لاستنتاج المواد التي تتركب منها الرواية، وإدراك تنوعاتها المختلفة، وحركيتها عبر تطور الكتابة والموضوعات، لأن هذه المواد حسب رأيه هي العناصر الفاعلة في تشكيل الهيكل الفني لهذا الجنس الأدبي.

ومن هنا بدأ يتجلى للنقاد أن الشكل «هو تلك القدرة التي للكاتب على الإمساك بمادته الحكائية، وإخضاعها للتقطيع والإختيار وإجراء التعديلات الضرورية عليها حتى تصبح في النهاية تركيباً فنياً منسجماً يتضمن نظامه وجماليته ومنطقه الخاص... ويتعلق الأمر تحديداً بكافة العناصر البنائية والأسلوبية الداخلة في تكوين الرواية والتي تمكّن الكاتب باستعمالها من الحصول على عمل فني متناسق ومقنع بمادته وطريقة تأليفه»[1].

وعلى الرغم من كل هذه التحديدات وتلك الاجتهادات، فإنه يصعب علينا الجزم بأن هناك إمكانية - في تلك المرحلة - لتحديد ماهية الشكل بدقة متناهية ووصفه بدقة علمية. علماً أن هذه الصعوبات لم تنف بدأ وجود مقاربات علمية لتحديد مكونات هذا الشكل[*] رغم حركيتها وعدم ثباتها على وجهة واحدة؛ فهي كلما اقتربت من ملامح البناء الروائي، تظل قاصرة على إدراكه في كلياته ومن هنا وجدنا دراسات كثيرة جداً يدعي بعضها بأنه ألم إلماماً كبيراً بشكل الرواية إلاّ أنه في واقع الأمر، ألم - وبشكل جيد - بجزء من هذا الشكل فقط، أو كما يصفهم حسين بحراوي: «يبدو هؤلاء أساتذة كبار فعلاً، ولكن في أجزاء معينة من الرواية»[2].

---

(1) حسن البحراوي «بنية الشكل الروائي» ص (17) عن برسي لوبوك «صنعة الرواية» ص (235).

(*) على سبيل المثال ما جاء في أعمال لوبوك وبويون... أنظر ما جاء في كتاب F.V. Rossum; critique du roman, Ed. Gallimard 1970 p.p; 15 - 22.

(2) موير إدوين «بناء الرواية» ت. إبراهيم الصيرفي، الدار المصرية للترجمة والتأليف، د.ت. ص (18).

وإذا كان الأمر بهذا التعقيد، وبهذه الحركية التطورية السريعة، منذ نشأة الرواية في عمرها الثاني، فكيف هو الحال مع النقد العربي، أي كيف تحدد الشكل الروائي في مسار الرواية العربية؟ وكيف هي الاهتمامات بهذا الشكل؟

ب ـ في النقد العربي:

كما وفد هذا الجنس الأدبي على الساحة الأدبية العربية في أواخر القرن الماضي وبداية هذا القرن، وفدت معه إشكالاته، لكن ليس بالقسط الذي كانت عليه عندهم. إلاّ أن ذلك لم يمنع متتبعي الحركة الإبداعية في العالم العربي، خاصة بعد الحرب العالمية الأولى، من الخوض في هذه القضايا المستجدة على الساحة النقدية. وبرزت قضية الشكل الروائي إلى سطح النقد العربي، و«استند النقاد العرب المعاصرون على تراث لا يستهان به في نقد الرواية، بحيث أن الساحة النقدية العربية توفرت منذ بداية هذا القرن على وعي بأهمية التناسق الداخلي في بناء الرواية بين أحداثها وشخصياتها»[1] واستنتجوا بذلك قواعد معينة حاولوا إلزام المبدع بها، ولكي يعتد بعمله يجب «أن يكون له في تأليف الحوادث التفصيلية التي تتشعب من القصة الأساسية الأولى وتكون منها بمثابة الأجزاء المكملة، وفي ربط تلك الأجزاء بعضها ببعض وفي حسن التمازج بين ما يكون في الرواية من معانٍ أخلاقية ومغازٍ أدبية، وبين جوانب الرواية وأشخاصها، ولا يكون الكاتب في نظرنا جديراً بأن يقال عنه بأنه روائي إلاّ إذا وُفِّق إلى ملاحقة هذه الاعتبارات الدقيقة، وفي ذلك تتفاوت أقدار الروائيين»[2].

وإذا علمنا أن مثل هذه الأحكام صدرت في منتصف العقد الأول من هذا القرن، إتضح لنا مدى استفادة النقد العربي الحديث، مما كان يدور في

---

(1) فاطمة الزهراء أزرويل «مفاهيم نقد الرواية بالمغرب» ص (162).

(2) راجع د. إبراهيم أحمد الهواري «مصادر نقد الرواية في الأدب العربي الحديث» «دار المعارف، ط II، 1983 ص (85).

الضفة المقابلة، في هذه الفترة بالذات من معارك سبقت الإشارة إليها آنفاً.

وقد ازداد اهتمام النقاد بموضوع الشكل مع مطلع الثلاثينات، مما دفع بمريدي هذا الجنس الأدبي إلى التأسيس له، بتقديم جمالياته وتوضيح عناصره وتحديد مكوناته كما يتجلى ذلك في هذا الرأي:

- «تجنب رسم المشاهد المحلية الظاهرية رسماً فوتوغرافياً.
- محاولة الوصول إلى نفسيات أبطاله من خلال رسم تلك المشاهد.
- العناية بالإنسان المشترك الأبدي.
- العناية بالأسلوب وقوة تعبيره وجماله.
- النظر إلى ما يكمن خلف الواقع مع أسرار الروح والجسد»[1].

يتضح من هذا التحديد أثر النقد الغربي في القرن الماضي كما جاء عند «فلوبير»، والسايكولوجيين، والمدرسة الرومانسية. كما يوحي أيضاً بدرجة وعي النقاد بإشكالية الشكل في الرواية. لكن سرعان ما تحول النقد الروائي وتحت تأثير المدرسة الواقعية وقضية الالتزام، إلى الاهتمام بالمضمون على حساب الشكل بعد أن استتب الأمر لهذا الجنس الأدبي وحاز مكانته بين بقية الأجناس الأدبية الأخرى. وتقسم فاطمة الزهراء أزرويل، مسيرة النقد الروائي فيما تعلق بالشكل إلى قسمين:

أ ـ «يتمثل الموقف الأول في بعض الدراسات النقدية التي اهتمت بتعريف الرواية والعناصر التي تركز عليها، أو بمتابعة القصة الغربية الحديثة وإبراز أصولها واتجاهاتها. وقد ارتكز أصحابها على مختلف المصادر الغربية التي تمكنهم من استيفاء الموضوع الذي بحثوه، ولم يصدروا في فهمهم للرواية عن توجه نقدي معين يتوخون ترسيخ أسسه، ونجد كتاباتهم أساساً تهتم بتقديم صورة وافية عن الرواية وعناصرها والفروق بينها على

---

(1) المرجع نفسه ص (84).

مستوى الشكل والبناء.

ب ـ يرتبط الموقف الثاني بالتوجه الواقعي في فهم الأدب والنقد بصفة عامة والعمل على ترسيخ المفاهيم النابعة من هذا التوجه وضمنها مفهوم الشكل الفني»[1] حيث نجد انصرافاً يكاد يكون كلياً إلى الاهتمام بالمضامين على حساب الشكل، وبخاصة في النقد التطبيقي وحتى الأكاديمي في كثير من الأحيان[*]، ولعل ما يفسر ذلك هو الواقع السياسي والاجتماعي الذي كان يهيمن على الواقع العربي بعامة. إلاّ أن هذا الحكم لا ينفي إطلاقاً الجهود الكبيرة التي بذلت بداية من العقد السادس لهذا القرن من أجل تطوير الحركة النقدية على المستويين النظري والتطبيقي وبخاصة في ما تعلق بمفهوم الشكل، حيث يشير «إبراهيم الهواري» في هذا المجال بقوله: «لقد ظلت مقاربة النقاد العرب المعنيين بالرواية نابعة من قناعتهم المادية الجلية، وبالتالي مصرة على ربط كل دراسة للشكل في الرواية بمضمونها.

ويتضح هذا التداخل بين مكونات الرواية الشكلية والفكرية في مصطلح المعمار الفني الذي حاول بعض النقاد ضبطه واعتماده كأداة منهجية في مقاربة بعض الأعمال الروائية»[2] ولعل هذا ما ذهب إليه محمود أمين العالم عند تحديده للشكل بقوله: «هو عملية البناء الداخلي، هو منهج تنمية الفكرة والموضوع»[3].

لكن الذي يمكن الاستئناس إليه في ما يخص المسيرة النقدية لعالم

---

(1) د. إبراهيم أحمد الهواري «مصادر نقد الرواية في الأدب العربي الحديث» ص (163 ـ 164).

(*) تمثل دراسة د. سيزا قاسم إستثناء مهماً في هذا المجال.

(2) د. إبراهيم أحمد الهواري «مصادر نقد الرواية في الأدب العربي الحديث» ص (165).

(3) محمود أمين العالم «تأملات في عالم نجيب محفوظ» ص (21).

الرواية شكلاً ومضموناً وعلى وجه الدقة في ما تعلق بالشكل، هو اعتمادها على الحركة النقدية في الغرب وما توالى من مدارس، ومذاهب، ومناهج نقدية إلى يومنا هذا، حيث كانت استفادة النقد العربي من النقد الغربي كبيرة جداً وبخاصة النقد التطبيقي والنقد الأكاديمي حيث إن آثار «باختين» و«غولدمان»، و«بيير ماشيري» و«إجلتون»، و«جيرار جينيت»، و«جوليا كريستيفا»، تبدو جلية في نقدنا المعاصر في مجالات بناء الخطاب والسرد.

وهذا الحكم لا ينفي إطلاقاً، الهاجس النقدي لدى كثير من نقادنا المعاصرين ولا ينفي أبداً المحاولات الجادة لتأسيس منطلقات جديدة لمفهوم نقدي خاص بنا كأمة لها خصوصياتها، وسأقف هنا إلى جانب الناقد المغربي «محمد برادة» لأؤكد على أن بلوغ هذا الهدف المنشود يقتضي منا أولاً فهم جدلية الثقافة العربية الغربية فهماً جاداً وعميقاً. وثانياً أن نتفاعل مع تلك المستجدات لتحويلها إلى خميرة لتفكير نقدي مخصب، لقد «تعودنا على الدعوات التي تنادي بضرورة خلق «نظرية» في النقد العربي وفي الرواية العربية حفاظاً على خصوصياتها وحماية لهويتنا الثقافية من الاستلاب والتقليد»[1].

لكننا مقابل هذه الدعوة لا نسعى إلى الاستفادة من حصيلة تجارب الرواية في ثقافات أخرى بشكل يدعم المطلب السابق ويجذر مسيرة الرواية العربية نحو العمق والاكتمال والتنوع كما يؤكد «محمد برادة»، لأن «خصوصية الرواية العربية مرتبطة بقدرتها على أن توجد داخل التاريخ وجوداً إشكالياً متفاعلاً، وعلى أن تعتمد التاريخ لحل مشكلاتها»[2] وبخاصة الجمالية، وأعني هنا الشكل، ولأننا نشعر بافتقار هذا الجانب إلى العناية الحقيقية بشكل أساء إلى الرواية العربية من حيث لا ندري.

---

(1) د. محمد برادة «الخطاب الروائي» لباختين. ص (22)

(2) المرجع نفسه، ص (23).

فالغرب عندما فهموا أن الرواية جزء من ثقافة المجتمع(*) فهماً فاعلاً، وفهموا أن الثقافة مثل الرواية مكونة من خطابات تعيها الذاكرة الجماعية وعلى كل واحد من المجتمع أن يحدد موقعه وموقفه من تلك الخطابات، توصلوا إلى أن ما يفسر حوارية الثقافة وحوارية الرواية القائمة على تنوع الملفوظات واللغات والعلامات، هو هذه العلاقة المشتركة. ومن هنا استنتجوا أن الرواية ليست صنعة وعناصر تقنية تحيط بها (الصنعة) وتشكلها - وهذا ما لم يدركه نقدنا العربي أو قل تأخر عن فهمه - بل هو «قبل كل شيء إدراك لأهمية اللغة/ اللغات داخل المجتمع، وفي التراث المكتوب والشفوي، وصياغة للحوار بين الذات الساعية للمعرفة وبين العالم الخارجي»[1] وهذا الذي تأخر النقد العربي في استيعابه، ولو أدرك ذلك جيداً لعاد إلى تراثنا النثري بصفة عامة ونقّب عن العناصر السردية والتشكيلية والتخيلية فيه، ولو في ضوء الفهم السابق عند «باختين»، لكانت عودة مخصبة كما يؤكد ذلك «محمد برادة».

إن الاهتمام بشكل الرواية كان وليد بداية هذا القرن بشكل جدي لكنه لم يتبلور بشكل هام يناسب تغيرات الواقع الإنساني الجاد، إلاّ مع نهاية النصف الأول من هذا القرن، حيث أصبحت الرواية تقدم لنا قراءات دقيقة ومهمة للأيديولوجيات المحيطة بنا وتفاعلاتها مع بعضها البعض، وتحاول تشريح وتعليل تلك الصراعات بتقنيات متفاوتة مما جلب اهتمام النقاد ودفع بهم إلى تحليل تلك التقنيات ومكوناتها، في تشابكاتها وتمظهراتها وامتداداتها الدلالية لإيمانهم بأن «حل المشكلات الأسلوبية يفترض قبل كل شيء نفاذاً أدبياً وأيديولوجياً عميقاً إلى الرواية، وهذا النفاذ يستتبع كذلك تقويماً للرواية، لا يكون فقط تقويماً أدبياً بالمعنى الضيق، بل أيضاً تقويماً أيديولوجياً، لأنه لا

(*) راجع فهم باختين للرواية، من خلال كتاب باختين «المبدأ الحواري» لـ: تيزفيتان تودوروف ص (32).

(1) ميخائيل باختين «الخطاب الروائي» ت. محمد برادة. ص (22).

يوجد فهم أدبي غير تقويمي»[1].

وأعطى هذا الجهد دفعاً قوياً للحركة الإبداعية في مجال الرواية وانصب الاهتمام إلى جانب المضمون الجديد على الشكل كحامل أيديولوجي مهم، وأفاد المبدع العربي من هذه النقلة إفادة عظيمة رغم أن النقد العربي ظل يصطنع البراءة واختيار الطرائق السهلة لمحاورة تلك الإبداعات الهامة وإبراز مدى تطورها وقدرتها على خلق الجدلية والمساءلة، وتداخل الخطابات وتصارعها تماشياً ومستجدات الواقع العربي، وبخاصة المرحلة التي تلت الاستعمار، وانطلاق المجتمعات العربية نحو بناء ذاتها ولمّ شملها واختيار توجهاتها المستقبلية.

الحامل الأيديولوجي:

إهتم دارسو الأدب في علاقته بالأيديولوجيا كواحد من مكوناته بالبحث عن الحامل الأيديولوجي في النص الأدبي بعام والرواية على وجه الخصوص، وحاولوا تحديد مجال هذا الحامل الهلامي الذي لا نكاد نضع أيدينا عليه حتى يتبخر ويضمحل، تاركاً مجال ذلك لغيره، فتعددت بذلك مستويات التحديد بتعدد مستويات تجلي الأدب ذاته، وتصبح مثل هذه التساؤلات مشروعة: «أين تتجلى الأيديولوجيا في الرواية؟ هل نبحث عنها في مضمون الرواية أو في شكلها؟ أيحمّلها الروائي لأبطاله، أيضمرها في الحوار؟ أيمكن أن يكون الحدث دالاً على أيديولوجيا النص؟ هل يعد الزمان والمكان حاملين للأيديولوجيا؟ هل تكون في الاسقاط والاستبطان والرمز»[2].

إن الإجابة على هذه التساؤلات تقتضي دراسة متخصصة عميقة، إلاّ أننا نقول إن محاولة الامساك بالأيديولوجيا في نص أدبي ما، أو جزء من هذا القبيل إذا ما نحن حاولنا حصر هذه الظاهرة وفق مستويات محدودة يتجلى

---

(1) ميخائيل باختين «الخطاب الروائي» ت. محمد برادة. ص (22).
(2) د. فادية لمليح حلواني «الرواية والأيديولوجيا في سوريا» ص (156).

بواسطتها الحامل الأيديولوجي في الأدب، تظل محاولة محفوفة بالمزالق، لكون الأدب مجموعة نصوص، كما يقول كمال أبو ديب في محاولته التمييز بين هذه النصوص التي تشكل تراكمية «آملاً أن يؤدي مثل هذا التمييز إلى إرساء مرتكزات أساسية تسمح لي بتطوير منهج أكثر دقة وشمولية، وتكاملاً لدراسة المشكلة»[1]. ولما كان الأدب مجموعة نصوص كما يؤكد وهو ليس نتاج تراكم نص من نمط تراكب البضائع بعضها فوق بعض «بل هو شيء أكبر من مجموعة النصوص المشكلة تعاقبياً (أو توالدياً، تاريخياً) منذ جلجامش مثلاً إلى النص الذي أكتبه الآن»[2].

ولما كانت الأيديولوجيا لا تتجلى نصياً فحسب بل تتجلى على مستويات متعددة تعدد مستوى تجلي الأدب ذاته، فإننا إذا ما حددنا تلك المستويات نستطيع محاصرة هذه الاشكالية ولو تقريباً:

«مستوى ما قبل النص، مستوى النص، مستوى الفجوات القائمة بين النصوص، مستوى ما بعد النص»[3].

وإذا كان مستوى ما قبل النص يبرز ويعبر عن مفهوم الأدب في الذهن والخصائص التي تميز الكتابة الأدبية عن سواها من النصوص الأخرى، أي أن «الأدب يشكل قطاعاً تتبلور فيه خصائصه الأدبية التي تسبق ويأتي النص ليحقق عدداً من هذه الخصائص فيكون أدبياً، أو لا يحققها بل يحققِ غيرها فلا يكون أدبياً. . . وهكذا فإن اختيار الكاتب لكتابة نص أدبي، هو حامل أيديولوجي بالمقارنة مع عدم اختياره لكتابة نص علمي في ثقافة تسودها الكتابة العلمية»[4].

أما على المستوى النصي يبدو الشكل هو الحامل الأيديولوجي وهو

---

(1) د. كمال أبو ديب «الأدب والأيديولوجيا» مجلة فصول. ص (62).
(2) و (3) المرجع نفسه. ص (63).
(4) المرجع السابق نفسه. ص(63)

يقوم بذلك على طريقتين: «إن شكل النص المفرد «الغيرة» لـ «آلان روب غربيي»، أو «السفينة لجبرا» لـ «إبراهيم جبرا» هو حامل أيديولوجي، إما على مستوى تزامني وتكون بذلك مضاعفة شكل النص في نصوص أخرى، أي تكرار ظهوره ونشوء نمط أدبي سائد، من حيث البنية هو أيضاً حامل أيديولوجي»[1].

وقابلية الشكل هذه تنبع من كونه العنصر الاجتماعي في العمل الروائي، أي الدال عليه؛ يقول «جورج لوكاتش»: «إن العنصر الاجتماعي حقاً في الأدب هو الشكل»[2].

في حين يكمن الحامل الأيديولوجي في مستوى ما بعد النص، في الجدلية التأثرية القائمة بين زمن إبداع النص والبنية الكتابية السائدة في ذلك الزمن، وما ينتجه ذلك من تأثير فعلي في تغيير تلك البنية «وخلق شروط جديدة «للأدبية» ولعملية الانتاج الأدبي التي يمكن أن تتلوه أو لا بد أن تتلوه»[3] ولعل هذا ما يفسر ما ذهب إليه «ت. س. إليوت»؛ كون العمل الأدبي الجديد يساهم بشكل فاعل في تغيير بنية النظام الأدبي الآتي المتشكل (التراث) وأن الحاضر يعدل الماضي كما أنه يتعدل به. وما دام الأدب ليس مجرد شكل من أشكال الوصول التوثيقي إلى الأيديولوجية، فهو ـ إذن ـ نمط خاص من أنماط التنظيم اللغوي[4] وبالتالي «فإن أي اختيار تالٍ للنص سيمثل بعداً أيديولوجياً، ويكون حاملاً أيديولوجياً بلوره النص وأصبح الآن محققاً أو ـ على الأقل ـ قابلاً للتحقق في سواه»[5].

---

(1) د. كمال أبو ديب «الأدب والأيديولوجيا» مجلة فصول. ص (63).
(2) عن تيري إيجلتون «الماركسية والأدب» ص (6) إقتباس كمال أبو ديب، المرجع السابق.
(3) د. كمال أبو ديب «الأدب والأيديولوجيا» مجلة فصول. ص (63).
(4) ورد ذلك في حوار دار بين أدرنو وجولدمان، المرجع السابق.
(5) د. كمال أبو ديب «الأدب والأيديولوجيا» مجلة فصول. ص (63).

كل هذه القضايا لا يمكن أن تتجلى في صيغ مستقلة عن بنية النص المبدع، ولا يمكن أن تكتسب تجسيدها إلاّ ضمن هذه البنية حيث تفصح عنها العلاقات الداخلة فيها والتفاعل بين مكوناتها اللغوية المختلفة، وكل ذلك يشكل أو ينبئ عن توجه محدد لدى مشكلها، أي يفصح عن انتماء أيديولوجي خاص. ومن هنا كان «المشكل الأيديولوجي للنص هو نتاج مرافق وملازم لآلية شكل العمل الأدبي وبذلك يصبح المكوّن الأيديولوجي بؤرة يفيض منها النص»[1]، سواء أفصح الأديب عن هذا المكوّن أو أضمره في ثنايا عمله الإبداعي، وبالتالي فهو الفاعل في ذلك التشكيل، ومن هنا كان التساؤل والبحث عن الحامل الأيديولوجي في النص، أو كيفية تجليته، شيء مهم، وعلى ضوء الإجابة عن ذلك يتحدد أثر ذلك المكوّن في البيئة المعمارية للنص الروائي إنطلاقاً من كون «عناصر الرواية أو مكوناتها تخضع للمقولة التي يريد الروائي إيصالها للقارىء وإلى قدرته الفنية على البناء الروائي الذي يحمل هذه المقولة من غير أن يشعر القارىء بالمباشرة والخطابية التي تخرج الرواية عن طبيعة الأدب»[2].

وفي ضوء هذا التقديم الموجز سوف نهتم في إطار هذا المجال بالعناصر التالية: الفضاء، الزمن، الشخصية، كعناصر أساسية لتشكل الرواية المغاربية (النماذج المدروسة) والتي على أساسها انبنى الشكل الروائي للرواية الأيديولوجية المغاربية.

---

(1) د. كمال أبو ديب «الأدب والأيديولوجيا» مجلة فصول. ص (72).

(2) د. فادية لمليح حلواني «الرواية والأيديولوجيا في سوريا». ص (157).

الفصل الأول

الفضاء الروائي

١ ـ مدخل نظري

٢ ـ الفضاء اللغوي

٣ ـ الفضاء النصي

٤ ـ الفضاء الجغرافي

مدخل:

قبل البدء في بحث هذا الجانب من الشكل في الأعمال الروائية السابقة أود أن ألقي نظرة موجزة على بعض المفاهيم النظرية التي تبدو غامضة ومتداخلة نسبياً في قضية الفضاء الروائي، لأن معظم الدراسات التي اطلعنا عليها حول هذا الموضوع لا تكاد تجمع على مفهوم واحد موحد، بل لا تقدم مفهوماً صريحاً: «فمنها ما يقدم تصورين أو ثلاثة ومنها ما يقتصر على تصور واحد»[1].

وقد ذهب الدارسون الفرنسيون إلى درجة نفي وجود قضية من هذا القبيل إطلاقاً، حتى وإن كانت هناك جهود تبذل في هذا المجال، وفي هذا

---

(1) د. كمال أبو ديب «الأدب والأيديولوجيا» مجلة فصول. ص (63).

السياق يقول «هنري ميتران»: «لا وجود لنظرية مشكلة من فضائية حكائية، ولكن هناك فقط مسار للبحث مرسوم بدقة، كما توجد مسارات أخرى على هيئة نقاط متقطعة»[1].

وتأخر البحث في هذا العنصر لا ينفي فاعليته وأثره الكبير في بنية الشكل الفني للنص الروائي وأثره في نسيج سير الأحداث وخلفياته السياسية والتاريخية والأيديولوجية، كما له أثر كبير - أيضاً - في تحريك خيال القارىء وتوجيهه[2].

وعليه فإن تحليل الفضاء الروائي هو الذي يسمح لنا بالقبض على الدلالة الشاملة للعمل في كليته حتى وإن كان التحليل سوف لن يكون بمقدرته إدعاء تفسير جميع أسرار النص أو كشف مختلف مظاهره[3].

وتحليل الفضاء يقتضي منهجياً تحديد المفهوم بدقة وتجريده من العمومية والغموض الذي يحيط به، فهل الفضاء هو المكان الجغرافي Espace Géografique كما يسميه «بورنوف»؟ أم هو الفضاء النصي Espace Textuel كما يراه «ميشال بوتور»؟ أم هو الفضاء الدلالي Espace Séminantique كما يحدده «جرار جنيت»، أم هو الفضاء كمنظور أو كرؤية (راوية النظر التي يقدم بها الأديب عمله)؟ أم أن كل هذه الفضاءات يمكن أن تتحد مع بعضها على صورة تكاملية وتشكل في النهاية «الفضاء»، فضاء الرواية.

في الحقيقة إن الإجابة عن هذه الأسئلة تقتضي أولاً توضيحاً دقيقاً لهذه المفاهيم وأبعادها وعلاقاتها ببنية النص الروائي، وبعد ذلك يمكن الوصول

---

(1) د. صلاح فضل «نظرية البنائية في النقد الأدبي» منشورات دار الآفاق الجديدة بيروت، ط III. 1993 ص (59).

(2) د. حميد لحميداني «بنية النص السردي» المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء. ط II، 1993 ص (53).

(3) المرجع نفسه عن: Henri Mitterand; Le discours du roman: Puf. 1980 p: 193.

إلى المفاضلة والتمييز. ويمكن القول إن مفهوم الفضاء واحد لكنه اتخذ أشكالاً متعددة عند النقاد والمهتمين ولعل أبرزها:

الفضاء الجغرافي: وهو مقابل لمفهوم المكان ويتولد عن طريق الحكي ذاته، إنه المساحة التي يتحرك فيها الأبطال أو يفترض أنهم يتحركون فيها.

الفضاء النصي: وهو فضاء مكاني أيضاً، غير أنه متعلق فقط بالمساحة التي تشغلها الكتابة (الصفحة أو الصفحات) الروائية أو الحكائية باعتبارها أحرف طباعية على مساحة الورق ضمن الأبعاد الثلاثة للكتاب.

الفضاء الدلالي: يشير إلى الصورة التي تخلقها لغة الحكي وما ينشأ عنها من بعد يرتبط بالدلالة المجازية بشكل عام.

الفضاء كمنظور: ويشير إلى الطريقة التي يستطيع الروائي (الكاتب) بواسطته أن يهيمن على عالمه الحكائي بما فيه من أبطال يتحركون على واجهة تشبه واجهة الخشبة في المسرح[1].

ومن خلال هذه التعريفات يتضح أن الفضاءين الأول والثاني هما فقط المعنيان بفضاء الحكي من حيث هو بنية معمارية في الواقع أو على الورق وفي كلتا الحالتين يمكن أن نصل من خلالهما إلى المغزى الفكري والأيديولوجي وحتى الرمزي للنص، فالفضاء بهذا المفهوم يعني المساحة المكانية، «والمكان لا يظهر إلاّ من خلال وجهة نظر شخصية تعيش فيه أو تخترقه وليس لديه استقلال إزاء الشخصية التي يندرج فيه»[2]، فالمكان بهذا المفهوم يتحول إلى شبكة من العلاقات والروايات ووجهات النظر التي تتضامن مع بعضها لتشييد الفضاء الروائي الذي ستجري فيه الأحداث. ولهذا أصبحت البنية الخاصة والعلائق المترتبة عن ذلك تجعل المكان هو الهدف من وجود العمل الروائي في بعض الأحيان، وهذا ما يذهب إليه كل من

---

(1) د. حميد لحميداني «بنية النص السردي» ص (61 ـ 62).

(2) حسن البحراوي «بنية الشكل الروائي» ص (32).

«بورنوف» و«رويي» بقولهما: «إذا نحن بحثنا عن مقدار التردد والإيقاع والنظام، وخاصة عن سبب التغيرات المكانية في رواية ما، فإننا سنكتشف إلى أي حد تكون هذه الأشياء كلها ضرورية لتأمين وحدة الحكي وحركته في آن واحد، كما سنكتشف أيضاً مقدار تآزر الفضاء مع عناصره الأخرى المكونة له»[1] لأن المكان ليس محايداً تماماً فهو يعبر عن نفسه من خلال أشكال متفاوتة ويكتسب معاني متعددة إلى الحد الذي نراه أحياناً يمثل سبب وجود العمل نفسه[2] فهو شديد الارتباط ليس فقط بوجهات النظر والأحداث والشخصيات، ولكن أيضاً بزمن القصة وبطائفة من القضايا الأسلوبية السيكولوجية والتيماتية التي وإن كانت لا تضمن صفات مكانية في الأصل فإنها ستكتسبها في الأدب كما في الحياة اليومية وذلك على شكل مفهومات مثل الأعلى/ الأسفل، المرتفع/ المنخفض، اليمين/ اليسار. . . إلخ»[3] بل إن صورة المكان الواحد تتنوع حسب زوايا النظر التي يلتقط منها، ففي بيت واحد قد يقدم لقطات متعددة تختلف باختلاف التركيز على زوايا معينة، وحتى الروايات التي تحصر أحداثها في مكان واحد تراه تخلق أبعاداً مكانية في أذهان الأبطال أنفسهم، وهذه الأمكنة الذهنية ينبغي أن تؤخذ هي أيضاً بعين الاعتبار[4]. إن الرواية مهما قلص الكاتب مكانها تفتح الطريق دائماً لخلق أمكنة أخرى ولو كان ذلك في المجال الفكري لأبطالها.

ومن هنا يمكن القول أن المكان هو مكوّن الفضاء ولما كان هذا المكان دوماً متعدد الأوجه والأشكال فإن فضاء الرواية هو الذي يلفها جميعاً، إنه الأفق الرحب الذي يجمع جميع الأحداث الروائية؛ فالمقهى والشارع والمنزل

---

(1) أنظر، Roland Bourneuf et Real Rouellet; L'univers du roman Puf. 1981 .p: 103

(2) المرجع نفسه، ص (100).

(3) حسن البحراوي «بنية الشكل الروائي» عن: Jean Weisgerber; l'éspace .romanesque. p: 13

(4) د. حميد لحميداني «بنية النص السردي» ص (63).

والساحة كل واحد منها يعتبر مكاناً محدداً، إذا كانت الرواية تشمل هذه الأشياء كلها فإنها جميعاً تشكل شيئاً اسمه فضاء الرواية.

ولهذا يقول «حميد لحميداني»: «إن الفضاء في الرواية أوسع وأشمل من المكان، إنه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في سيرورة الحكي سواء تلك التي تم تصويرها بشكل مباشر أو تلك التي تدرك بالضرورة، وبطريقة ضمنية مع كل حركة حكائية. ثم إن الخط التطوري الزمني ضروري لإدراك فضائية الرواية بخلاف المكان المحدد، فإدراكه ليس مشروطاً بالسيرورة الزمنية للقصة»[1].

أهمية المكان كمكوّن للفضاء:

إلاّ أن هذا التقدير لا ينفي إطلاقاً أهمية المكان كمكون أساسي وحيوي للفضاء الروائي، لأن تشخيص المكان هو الذي يجعل من أحداث الرواية بالنسبة للقارىء شيئاً محتمل الوقوع، فهو الذي يعطيها واقعيتها، فكل فعل لا يمكن تصوره ووقوعه إلاّ ضمن إطار مكاني. وهذا ما ذهب إليه «هنري ميتران» عندما اعتبر المكان هو مؤسس الحكي، لأنه يجعل القصة المتخيلة ذات مظهر مماثل لمظهر الحقيقة[2] أي عند نزولها من مخيلة الأديب إلى أرض الواقع. وفي نفس الإطار يشير «جيرار جينيت» إلى الانطباع الذي كونه «مارسيل بروست» عن الأدب الروائي، إذ يتمكن القارىء دائماً من ارتياد أماكن مجهولة متوهماً بأنه قادر على أن يسكنها ويستقر فيها إذا شاء[3]. فمن هنا تتجلى أهمية المكان كمكون للفضاء الروائي من جهة، ومن جهة أخرى كعامل مساعد على إيصال الخطاب المنقول عن أحداث الرواية إلى القارىء وإحداث انطباع لديه.

---

(1) المرجع نفسه ص (64).
(2) المرجع نفسه عن .Henri Mitterand; Le discours du roman: p: 194
(3) د. حميد لحميداني «بنية النص السردي» ص (64).

وإذا كانت أهمية المكان مهمة في تشكيل الفضاء الروائي فكيف هي علاقته بالمضمون؛ هل تؤثر طبيعة المضمون الروائي في درجة حضور المكان في الرواية؟

المكان وعلاقته بالمضمون:

يؤكد «رولان بورنوف» في سياق حديثه عن أهمية المكان في التكوين الروائي أن «المكان» بإمكانه أن يصبح محدداً أساسياً للمادة الحكائية ولتلاحق الأحداث والحوافز، أي أنه يتحول في النهاية إلى مكون روائي جوهري يحدث قطيعة مع مفهومه كديكور بتحوله هذا، يصير عنصراً متحكماً في الوظيفة الحكائية والرمزية للسرد، وذلك بفضل بنيته الخاصة والعلائق المترتبة عنها[1].

أوردنا هذا القول للإستدلال على أن اتجاهات الكتابة الروائية بما تحمله من تصورات عن العالم تحدد دائماً طبيعة التعامل مع التقنيات الروائية، أي أن الفكرة الأساسية (الجوهر) من كتابة النص (المضمون) تسبقها عملية جرد للتقنيات التي يحتاج الأديب إلى استغلالها لتشكيل نصه (خطابه)، ومن هذه التقنيات «المكان» مسرح الأحداث الذي يوليه الأديب أهمية خاصة في عمله الإبداعي، وهذا ما أكده «هنري ميتران» بقوله: «إن اختيار وتوزيع الأمكنة داخل السرد لا يخضع لخطة إتفاقية، فالراوي لا يلجأ إلى الصدفة لكي يشيد فضاءه كما أنه لا يخضع لخطة وثائقية»[2].

إلاّ أن هذه الأهمية تتفاوت من أديب إلى آخر ومن عمل إلى آخر، فالرواية العاطفية ورواية الفكرة والرواية السياسية والأيديولوجية تستغل هذه التقنية وفق خصوصيات الخطاب المرسل، ووفق خصوصيات المتلقي نفسه.

---

(1) حسن البحراوي «بنية الشكل الروائي» ص (30).
(2) المرجع نفسه ص (38).

فحاجة المضمون إلى شكل يؤطره، هي التي تحدد العناية بالمكان، «فإما أن تتم العناية بالمكان وإما أن تتضاءل أو تتخذ شكلاً جديداً مخالفاً للأساليب السابقة في الكتابة الروائية»[1] لأنه لا يكفي كما يستطرد «ميتران» «أن نبحث في تمفصل المادة المكانية للسرد أو في تمظهراتها السطحية أي في توالي الوصف التبوغرافي للمكان، وانتقالات الشخصيات داخل ذلك المجال المحدد، بل يجب علينا أيضاً أن نحاول الكشف عن العلاقات البنيوية العميقة التي توجه النص وترسم مساره»[2].

ومن هنا أصبحت الرؤية المضمونية هي التي تحدد وتؤثر في درجة حضور المكان وتشكله وفق توالي أحداث النص وتعاقبها. وحتى يتجاوز المبدعون رتابة عملية الوصف الكلاسيكية في ظل أسلوب السرد التقليدي، وتفادي المبالغة «في وصف التفاصيل بصورة يبدو معها العالم المادي ينوء بأشيائه وأمكنته على الأبطال وعلى القراء أنفسهم»[3]، إستعانوا بتقنيات حديثة للاستفادة من المكان باقتطاع لمحات وصفية على شكل برقيات متوالية ومتقاطعة تارة، ومتقاطبة تارة أخرى (أمكنة الإقامة ↔ أمكنة لإنتقال/ أماكن راقية ↔ أماكن شعبية. . .)

«شكل 5»

في صور حقيقية متعاقبة، «وهذا ما فعله مارسيل بروست، حين عمد إلى تدمير المكان الواحد، وجعل الأمكنة دائماً متداخلة، بحيث ينسخ أحدها الآخر»[4].

فالتقاء الأمكنة وتداخلها وصعوبة تمييزها بشكل فعال يساهم في وضع تساؤلات وجودية حول هوية البطل ذاته، وإحداث قلق يولد رد فعل إيجابي

(1) د. حميد لحميداني «بنية النص السردي» ص (67).
(2) د. حسن البحراوي «بنية الشكل الروائي» ص (38).
(3) د. حميد لحميداني «بنية النص السردي» ص (69).
(4) المرجع نفسه. ص (67).

لتلقي النص، ويعيد «آلبيرسي»، هذه القضية بقوله: «والحال أن البشر في القرن العشرين قد شعروا أن الشر والقدر، والعبث، والبؤس، والموت، هي أمور مشتركة بينهم، وهكذا تحولوا عن أدب كان يصورها بأناقة»[1].

إن تطور المجتمع وتعقده هو الذي أدى إلى تغيير طبيعة الإحساس بالحياة، وبالتالي نظرة المبدع والمتلقي معاً إلى هذا الواقع، فلم يعد إحساسهم بالمكان يبعث في أنفسهم الشعور بالاطمئنان لذلك تغيرت نظرتهم إليه، وهذا ما يلمح إليه «هنري ميتران» في كتابه «الخطاب الروائي» «إن العلاقة بين وصف المكان والدلالة (أو المعنى) ليست دائماً علاقة تبعية وخضوع، فالمكان ليس مسطحاً أملس، أو بمعنى آخر ليس محدداً أو عارياً من أية دلالة محددة، بل إن الاختلاف الموجود بين وصف الأمكنة في رواية ما قد يسمح أحياناً بإقامة دراسة سيميولوجية فعلية. ولقد نبه «رولان بورنوف»، إلى القيمة الرمزية والأيديولوجية المتصلة بتجسيد المكان وإلى ضرورة دراسة هذا الجانب واعتباره وجهاً من وجوه دلالة المكان»[2].

وفي آخر هذه العجالة النظرية نعود للبدء ونقول إن أي عملية لتحديد كل تلك المفاهيم والتفسيرات والتصريحات، أو الاستئناس بأحدها يبقى محفوفاً بالمخاطر والمزالق وبخاصة أن الباحثين والنقاد، حتى كتّاب الرواية، لا يكفون عن التلميح إلى «أن تشكيل الفضاء الروائي لا يخضع لقانون ثابت أو يتبع خطة معلومة ومفكر فيها قبلاً. وليس لنا في الوقت الراهن سوى أن نصدقهم طالما أننا لم نتوفر بعد على شواهد ملموسة أو قرائن دامغة تفسد ذلك الرأي أو تضعه في أزمة. يقول الروائيون إنه ليس هناك بالطبع قواعد تتعلق بعدد المشاهد وتنوعها، فقد تجري أحداث روائية بأكملها في غرفة، أو تكون في الرواية عشرات المشاهد، وبأنه لا وجود لرواية تجري جميع حوادثها في مكان واحد منفرد، وإذا ما بدا أن الرواية تجري في مكان واحد

---

(1) د. حميد لحميداني «بنية النص السردي». ص (68).

(2) المرجع نفسه. ص (70).

خلقنا لها أوهاماً تنقلنا إلى أماكن أخرى»[1].

وانطلاقاً مما سبق سنحاول الدخول إلى فضاء النصوص التي بين أيدينا للكشف عن مدى مساهمة هذا الفضاء في تشكيل وتوجيه الخطاب الروائي إنطلاقاً من كون المكان يساهم في خلق المعنى داخل الرواية كما هو أداة للتعبير عن موقف الأبطال من الواقع المصور.

وسنقف بدءاً عند أعمال عبد الله العروي وفقاً للتخطيط السابق، حيث تبدو غرابة البنية اللغوية في أعمال «عبد الله العروي» تنبع أساساً من غرابة موضوعه من أول وهلة، حيث إن الموضوع الأساسي المتحدث عنه في رواية «الغربة» وفي رواية «اليتيم»، بل حتى في «الفريق» و «الأوراق»، غائب تماماً أي أننا لا نلمس للموضوع المراد التعبير عنه (المتحدث عنه) موضوعاً واضحاً، مقصوداً في ذاته، وإنما نجد التواءات وتداخلاً في أجزاء ذلك الموضوع المشتت وعن وعي. وما نجده هو انعكاساته على نفسيات الأشخاص وهذا ما يجعل هذه الصورة المنعكسة أمامنا خالية من أية دلالة واضحة، إن نحن أخذنا الموضوع بعيداً عن دلالاته الأيديولوجية فإننا لا نستطيع أن نمر على تلك العبارات الموظفة دون أن نتساءل عن ماهيتها. وعلى سبيل المثال لا الحصر ما هي معاني تقلبات الأشجار؟ وما هي دلالة الآلات المتحدث عنها في رواية «الغربة»؟ وعن أية قوافل يتحدث عمر؟ ما هي تلك البوصلة التي تطرح؟ وما هو ذلك الذي «كان ما كان»؟ ومن هم هؤلاء الأجانب الذين أدخلهم «إدريس» بينه وبين «عمر»..؟

إن هذا الغموض في بنية النص من حيث هو فضاء لغوي لا تجد تفسيره إلاّ في ذلك التردد لدى الأديب في إعلانه عن البديل المتوقع للخروج من ذلك التأزم الحضاري الكبير الذي يعيشه المجتمع المغربي قبيل الاستقلال وبعده.

---

(1) د. حسن البحراوي «بنية الشكل الروائي». ص (36).

هذا التردد الذي يحجب عن القارىء تحديد رؤية الأديب بشكل واضح هو الذي دفع بالأديب إلى تحطيم التسلسل الزماني والمكاني، وتداخل معاني الألفاظ واللغة بعامة، هذه اللغة التي لا تعبر، بل لا تبرز ذلك الصراع الطبقي بين شخوص الروايات إلاّ من خلال المونولوج الذي يجعل وصف الحس الطبقي لدى شخوصه يبرز من خلال المشاعر، فحل بذلك، الوصف محل السرد الذي كان يجب أن يتولى هذه المهمة، وكذا المونولوج بدل الحوار: «عمت الغرفة الآن أشعة الشمس الباهتة وكأنها قشور ليمون مستطيلة. قال إدريس وهو ما يزال على البساط: لا تبقي يا مارية في شعاع الشمس عند الغروب إنه يتسبب في دوار الرأس، وتوتر الأعصاب وضعف النظر كذلك»[1]. «وطفق الاثنان ينظران تارة إلى الدائرة الشمسية البرتقالية الفاقعة المتحفزة إلى السقوط في أعماق البحر وطوراً إلى عمق المياه الخضراء القاتمة»[2]. «خيم الآن الظلام على ضريح «سيدي غانم» بعد أن اختلطت الخضرة والزرقة في هدوء يائس»[3]. «سيعرض الموظفون والشبان والنساء في الصديقية مشكلاتهم على مارية بأمانة وصراحة ودقة، إمرأة في أوج النضج والأناقة، مؤدبة متعلمة، تأتي من بعيد لتخاطب الأرملة المتباكية والفتاة الحالمة والموظف المنفي والبقال الذي ينش الذبان، والشباب المتمرد وكأنها تشاطرهم جميعاً آلامهم وآمالهم، كيف لا يمنحونها ثقتهم أو على أقل تقدير لا يحترمونها كما احترمها الضابط في المطار»[4]. «طالما وددت لو أرى البندقية في الشتاء أو في الخريف تحت المطر والرياح العاصفة، ولكن لم أرها قط في أي فصل من الفصول. بعدما كتب حول المدينة الكئيبة، ماذا بقي لنا نحن المتأخرين أن نشاهد»[5].

---

(1) رواية «الغربة» ص (69).
(2) رواية «الغربة» ص (72).
(3) رواية «اليتيم» ص (136).
(4) رواية «اليتيم» ص (149).
(5) رواية «اليتيم» ص (138).

وحتى لغة الحوار لم تفصح بصراحة عن مشكلة الأديب بل عقّدتها أكثر حتى صار فضاء اللغة فضاء مغلقاً دائرياً، لا يبوح بأدنى سر من أسرار النص: «إني أرافق عمر وأساعده لأنه في نظري صفقة تربح أو تخسر وبالمناسبة وددت لو تعترف بحريتي كاملة بدون تعليل.

- إنها مريم هي التي أقحمت الضيق في فؤادك لقنتك أن التجديد يجب أن يكون شاملاً يعم كل شيء»، «هؤلاء الأجانب يعرفون كيف يبثون فنون الريبة في النفوس يسفهون العقول ويتحيلون حتى يهدُّوا البنيان المشيّد الثابت»[1].

«لماذا تفزع من كل طارئة كأنك في الهواء لا يربطك بالماضي أي رباط. هذه النوازل حولنا تتعدد. أو ما علمنا أن الدنيا لا تبقى على حال، إن المناصب تفقد اعترافها بالعجز، وإن القوة تخمد تسليماً للقدر، لماذا نبقى وحدنا في معزل عن الخطر؟ عاهديني يا مارية أننا سنصمد في وجه الزمن وتقلباته، والبلاد وقلاقلها.

- أو لم يحن الوقت ليعيش كل واحد منا بمفرده؟

- لا أبداً! كفر وجحود. أرى الناس أشباحاً يسرقون من وجودك نورهم وروحهم. ولا تقولي إن الزمان لا بد مفرقنا. تلك كلمة جوفاء كالغول وما جاراه، تتخلص بها الأمهات من لغو أبنائهن»[2].

هكذا يستحيل الفضاء إلى ما يشبه الخطة العامة للراوي أو الكاتب في إدارة الحوار من أجل إقامة الحدث الروائي بواسطة الأبطال (تشكيل الخطاب المرسل) وهذا ما تشبّهه كريستيفا «بالواجهة المسرحية»[3].

فالفضاء هنا بكل ما فيه من أبطال وأشياء يبدو مشدوداً إلى محركات

---

(1) رواية «الغربة». ص (27).

(2) رواية «الغربة». ص (28).

(3) أنظر: J. Kristeva; «Le texte du Roman», Ed: Mantan, Paris 1975 p: 186

خفية يديرها الراوي (الكاتب) وفق خطة مرسومة، تجسدها اللغة أو اللعب باللغة، حيث يحاول الأديب توجيه الخطاب نحو حتمية الواقع بل حتمية المصالحة بين القوى المتصارعة داخل المجتمع المغربي بُعيد الاستقلال مباشرة، حيث أفرزت فترة الخمسينيات ـ فترة المخاض وكل التقلبات ـ فشل كل القوى الاجتماعية التي كانت مهيأة لخلق وضع اجتماعي جديد بعيداً عن التبعية للآخر[1] «قبل أن نسافر لم يتحقق لدي إلا شيء واحد وهو أن بقائي هناك عاد مستحيلاً. حاولت مراراً وها أنا أعود مثلك يا لارة إلى المدينة النيّرة»[2]. «شربت لارة من كأسها وقالت: جئتني مريضة يا مارية مريضة جداً ولست أدري هل دواؤك حقاً على هذه الأرصفة المبتلة»[3].

إن موقف «مارية» من «إدريس» يبرز غربة الإنسان، وهو بالتحديد غربة البورجوازي الصغير المثقف داخل مجتمعه.

وكما تحيلنا اللغة داخل هذا الفضاء اللغوي على لقطة من الأحداث دون مراعاة الترتيب الزمني، لطغيان الاسترجاع على الحوار والسرد والمونولوج، فإن فضاء النص ـ أيضاً ـ يحيلنا على تداخلات في بنية الزمن وتداخل في عرض الأحداث التي من خلالها ـ وبالإضافة إلى الفضاء اللغوي ـ ينقل لنا الأديب مسببات ذلك التصادم الطبقي المؤدي إلى الحيرة، الناتجة عن اختلال القيم التي يتعامل معها. كما يسعى من خلال ذلك التداخل في بنية النص إلى تبرير الحيرة واليأس الناتجين عن تصادم الماضي بالحاضر، وبين القيم الغربية من ناحية والقيم المغربية (العربية) والتقاليد والأخلاق من ناحية أخرى.

ومن هنا كان الاختلال في الشكل هو اختلال قائم أصلاً في المضمون ومن جراء الجري وراء الفكر التبريري لدى الأديب وسعيه وراء إقامة المصالحة بين واقع «الأنا» المأزوم وحلم «الآخر» الغرب. هذا الغرب الذي

---

(1) و (2) و (3) ورواية «الغربة». ص (26).

يشكل محوراً أساسياً في الصراع النفسي الذي يعانيه الأبطال وخصوصاً البطل الرئيسي «إدريس» الذي نراه هو الأديب نفسه، يفصح عنه فضاء النص الذي يعبر زمنياً الماضي في علاقته مع الحاضر والذي تعبّر عنه التقسيمات التالية التي وضعها الكاتب لنصه الأول الغربة حيث نجده يقسم الرواية إلى ثلاثة أقسام، وكل قسم إلى ثلاثة فصول(*) وكل فصل يتحدد حجم صفحاته وفق نوع الحدث وتوالي آلياته.

القسم الأول (ثلاثة فصول)

ف 1: يزيح الستار عن شعيب، شخصية رئيسية تنير الجزء الداخلي للبطل إدريس (المحوري)، وماضيه؛ شعيب مناضل في الحركة الوطنية، بدأت علامات الخيبة تكبله من كل جانب. خواء الحلم وخيبة الأمل (رمز خواء الماضي).

ف 2: يختصر فيه الأديب مسافات الماضي ليدمجها بالحاضر، مارية ترحل إلى باريس للمرة الثانية، تلتقي بصديقتها لارة المهاجرة هي أيضاً، وفي حوار متشابك تارة على شكل سرد مونولوجي، وأخرى مباشر حاول الأديب من خلاله أن يفتح نوافذ عدة على فضاءات متداخلة تتسارع إلى البوح بالسر، سر الدعوة الصريحة للانتماء، ثم يتراجع محجماً عن ذلك، هل الحقيقة هناك أم هي هنا؟

ف 3: في هذا الفصل يعبر الأديب عن حيرته العميقة: «هناك على شاطىء البحر يقول إدريس في نفسه: أين أنت الآن يا مارية... أين أنت؟ كل منا راجع إلى مسقط الوجدان، كل منا يبحث عن منهله. ما كنت أظن أبداً أنني سأوكل يوماً حياتي لشخص بعيد عني وأنتظر منه كلاماً يحيي ويميت يا مارية... أجيبي قبل أن تتساقط الأوراق وتبيض السماء»[1].

(*) نستعين بـ: د. حميد لحميداني في إعادة ترتيب فصول الرواية، بعد القراءة.

(1) رواية «الغربة». ص (36).

القسم الثاني (ثلاثة فصول)

ف 1: من أعقد فصول الرواية يبرر فيه الأديب المنطلقات الأيديولوجية ويحدد فيه المسلك المؤدي إلى الحل.

ف 2: علاقة الآخر بالأنا، وتفاعل سلبيات الآخر بسلبيات الأنا.

ف 3: وهو كالفصل الثالث من القسم الأول، حوصلة وتحديد للموقف عنونه بـ: «هكذا كنا، كنا حماساً وحيوية ونقاشاً حاداً: نؤمن بالأفكار والعواطف الوقادة، نطالب بالوفاق التام أو الفراق، وأنظر إلينا وقد خفتت عواطفنا تسترجع الغضب والغيظ والانفجار وكأنها هواجس أجيال منسية، هكذا كنا»[1].

القسم الثالث (ثلاثة فصول)

يبدأ هذا القسم بمدخل وكأنه تكملة للفصل الثالث من القسم السابق، يكشف فيه الأديب علاقته ببطله إدريس بقوله: «أتراني أستنشق من إدريس روحاً لحياة؟ أتراني أستميل نفسي إلى بصيص النور في دفء الضريح؟»[2].

ف 1 (أ): الرغبة الملحة لدى شعيب في لقاء إدريس. إلتقى شعيب وإدريس بعد رجوع هذا الأخير من الهجرة التي دامت خمس سنوات في بلاد الغرب.

ف 1 (ب): اللحظات الأخيرة لـ «مارية» مع «إدريس» وإعلانها عن رغبتها في الرحيل والهجرة.

ف 2: عودة «إدريس» من الغربة ولحظة الوعي (مقارنة بين الأنا والآخر).

---

(1) رواية «الغربة». ص (55).

(2) رواية «الغربة». ص (57).

ف 3: حصول القناعة النهائية لـ «شعيب»، الزهد هو الحل.

ومن خلال هذه التقسيمات التي تتضح في الشكل التالي يتجلى مدى تفاعل الفضاء النصي بالأحداث.

القسم	الفصل	ع. الصفحات	الزمن
الأول	الأول	05	حاضر
	الثاني	22	ماضي
	الثالث	01	حاضر
الثاني	الأول	08	ماضي
	الثاني	10	ماضي
	الثالث	01	حاضر
الثالث	الأول	28	حاضر/ ماضي
	الثاني	33	حاضر
	الثالث	01	حاضر

«شكل 7»

بينما نجد الرواية الثانية «اليتيم» (الحاضر) تتبع تقسيماً آخر، ووزعت الصفحات وفق وضع تنازلي، وكأننا بالأديب يسير وفق تنازل منطقي للمسعى الذي وجدت من أجله هذه الرواية، والتي هي في الواقع تكملة للرواية الأولى (الماضي). وتعبير عن المد والجزر في رؤية الأديب وكذا موقفه من الرغبة في الانتماء وعدم وضوح الرؤية لديه بل اضطراب قناعته الأيديولوجية، حيث نجد الأديب ـ وكما سبقت الإشارة إليه ـ يجري بين ليبرالية الغرب واشتراكيته، أي اشتراكية الشرق، وبينهما يغيب «شعيب» ويركن إلى المسجد وينطوي «إدريس» وينغلق على ذاته أمام زحف «مارية» العائدة من الغرب، وبين تردده وانطوائه تضيع منه «مارية» مرة ثانية في «الصديقية» وسط زحمة الجماهير.

إعتمد الأديب في تقسيم هذا النص على أربعة فصول عنونها بأسماء المدن:

ف 1: البيضاء، ف 2: الصديقة، ف 3: مراكش، ف 4: البيضاء مرة أخرى. وبين هذه الفضاءات يحاول إدريس الإمساك بأسباب توازنه واتقاء شر السقوط النهائي.

ومن خلال التخطيط السابق للروايتين يتضح لنا مدى التعقيد الذي سلكه الأديب في بنية النص وكيف يتجلى ذلك الأثر في بقية عناصر الفضاء الروائي، حيث نجده من ناحية السرد يركز في الخطاب الحاضر على العواطف والحالات النفسية للأبطال، في حين يجعل الماضي مسرحاً للأحداث التاريخية التي تشكل الخلفية المحركة للعواطف والشخصيات الروائية.

وكما بدأت رواية «الغربة» بالفقيه يترنم «قالت الزوجة وهي ملقاة على السرير بدون غطاء: هل أنت خارج هذه الليلة؟ نعم»[1]. تنتهي بالفقيه يرتل: «أي علم ينفع، أي شيخ يقود إلى النجاة»[2]. تبدأ بالغرفة وتنتهي بالمسجد.

تبدأ رواية اليتيم في البيضاء بـ: «إنتهيت اليوم على الساعة العاشرة ككل يوم سوى يوم الأحد. لاحظت مشياً غير عادي يخيم على الغرفة...»[3] لتنتهي بـ: «أقول لزميلي ونحن نغادر بعد العصر جامع الفقيه الفارسي درب الخوخة: الله واش هاذ السحاب اللي يدوز مرة مرة في السماء»[4].

وبين البداية والنهاية تبرز دلالة الشقاء من نوع جديد يضاف إلى شقاء محاربة المستعمر الدخيل، شقاء متعلق بطبيعة اللحظة التاريخية التي تزيح الستار عن خيبة الأمل، فإذا كان الشقاء في بداية الأمر مستساغاً فإنه في المقام الثاني غير مستساغ لأنه ينبع أساساً من طبيعة العلاقة الجديدة، التي أصبحت تربط الإنسان المغربي مع الغرب كحضارة متقدمة ومتطورة، تستطيع أن

---

(1) رواية «الغربة». ص (9).

(2) المصدر نفسه. ص (120).

(3) المصدر نفسه. ص (123).

(4) رواية «اليتيم». ص (230).

تتحداه في شتى المجالات، حتى وهي في أشد لحظاتها تعقيداً وتعارضاً.

وما تعقد وتداخل أجزاء هذا الفضاء إلاّ بسبب تعقد وتداخل طبيعة الدعوة الأيديولوجية نفسها، فهو «تعقد يعبّر بوضوح عن طبيعة الموضوع نفسه، بمعنى أن اختلال الشكل كان يعني على مستوى المضامين اختلال القيم التي يتعامل معها الأبطال»[1] مكاناً وزماناً، ووعي الأديب بذلك واضح كل الوضوح من خلال استعانته بكل تقنيات بنية الفضاء.

الفضاء المكاني: الذي يتحول إلى بؤرة ومركز رئيسي يبرز التوجه الفكري للأديب فهو مانح الهوية، وصابغ المعنى على الشخصيات والأحداث، فهو بؤرة النص وبؤرة العالم الروائي والعالم الإنساني معاً «فسروا لي الوضع في الاجتماعات، وفهمت كل شيء وقلت: إن تاه العالم وتفرق فلأجمع أنا شتات حياتي، وخرجت إلى مسقط عواطفي تاركة إياه، البطولة والخراب وكأنني قد شخت بغتة، إن الثورة ضد الأمل أمر عسير، وكيف أختلق أملاً جديداً وقد فات من حياتي ما فات. كنت في عداد اللاجئين وما فررت من أحد ولا فزعت إلى أحد، إنما علمت أن حياتي قد مرت على الهامش، أوقات القبض وأوقات البسط ووعدت نفسي أن أغير وطني وأملي ومهنتي»[2].

فالرواية تزيح الستار عن الهوية، لتعثر عليها في المكان: «تذكرت مارية ذلك الكاتب النحيف الذي قيل له يوماً في بور سعيد: إذهب إلى عاصمة الدنيا تبتسم لك الحياة. فاستمع إلى المنادي ولبى النداء وجاء إلى بلاد الشعر والهواجس، فاغرورقت عيناه ونحف جسمه وكان حقاً معيار المغضوب عليهم في الدارين»[3].

وحتى يصبح المكان هو الملجأ والملاذ، فهو الأداة التي تناهض الموت

---

(1) د. حميد لحميداني «الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي». ص (286).
(2) رواية «الغربة» ص (16).
(3) رواية «الغربة» ص (19).

بكل تناقضاته، ويتحدى سيل الزمن الذي يكسر الملامح، لا بد أن يعود «إدريس» لأنه «أصبح اليوم يشك أن الأهداف في مناطق معينة، فرجع بعد التطواف إلى البلدة الأولى حيث كان يعد الأيام وكله أمل وترقب... وها هو الآن في الطريق البحرية كأيامه الفارطة على حافة الغابة التي زرعت أشجارها لإرساء الرمال ومنعها من اكتساح المدينة مرة رابعة»[1].

فالمكان عند «عبد الله العروي» مبني على شكل محوري، فهو المركز الذي توجه إليه كل الأدوات البنائية في النص. فإذا تأملنا موضوع الزمن، الخط الذي يتحرك المكان عبره، فإننا سنلاحظ أن هناك زمنين أساسيين يتبادلان الدور عبر مسار الحدث (الحاضر/ الماضي)[*] الحاضر هو زمن الحبكة (نقطة الانطلاق وإشكالية النص)، وزمن يدور جله في المكان وحوله. صحيح أن هناك اهتماماً بما يدور في هذا الحاضر وخارجه: «وعند باب المريج قال الرفيق: أتظنه يأتي غداً؟

ـ هذا قول والده... يأتي فعلاً.

ـ ولماذا هذا الاطمئنان؟

ـ لا بد من الرجوع إلى البلدة بعد خمس سنوات من الغياب، أعتقد أن الأسئلة كثرت عليه، وأين يجد لها حلا إلاّ هنا..؟ أو هنا منبع الحق»[2]، لكنه مقصور على تأثير هذا الخارج على المكان وعلاقته به. فالحاضر يريد أن يقدم لنا صورة للحياة في المكان، أو بالأحرى صورة لحياة المكان؛ تأزم شديد، تعقد الواقع، البحث عن حقيقة خط السير أصبح أكثر إلحاحاً «صديقي أكتب إليك وكلي تساؤلات عن أمور ظننت أنني لن أواجهها أبداً»[3].

---

(1) رواية «الغربة» ص (89).

(*) هذه القضية اتخذت شكلاً معقداً جداً وخاصة في رواية الغربة وأشكلت علينا القراءة مما اضطرنا للإستعانة بما قام به الدكتور حميد لحميداني. راجع «الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي» ص (271 ـ 272 ـ 273).

(2) و (3) رواية «الغربة». ص (11).

فيصبح بذلك زمن الحاضر، حاضر المكان، في حاجة ماسة إلى ماضيه، ماضيه البعيد بكل ثقله.

المكان يعبر في الحاضر أزمة معقدة ولا حل لها إلاّ باستجلاء الماضي الذي عبره المكان قوياً ومؤثراً: «يستقبل الطفل تسعين يوماً كما كان يستقبلها بشغف، إدريس وهو صبي يترقب العربة التي ستحمله إلى الجنوب، إلى الصحراء والنخيل، إلى البهجة حيث العلم والتفنن والحياة. ذهب بعدها إلى ألوان ومدن أعظم وأصبح اليوم يشك أن الأهداف في مناطق معينة فرجع بعد التطواف إلى البلدة الأولى حيث كان يعد الأيام وكله أمل وترقب، وها هو الآن في الطريق البحرية كأيامه الفارطة على حافة الغابة زرعت أشجاراً لإرساء الرمال ومنعها من اكتساح المدينة مرة رابعة»(1).

يظل حاضر المكان في حاجة ماسة إلى ماضي المكان الذي يستجلي منه مسببات ذلك التردد، عندما يستحضر للإستدلال به عن قناعات كلما أراد لها الأديب أن تكون محددة إزدادت غموضاً: «دخل إلى القاعة التي يستعملها للمطالعة واتجه إلى الصندوق الخشبي في الجانب الأيمن، كانت فوقه عدة كتب مغلقة بورق أبيض فقرأ بصوت مسموع «الشفاء»، «الإتقان»، «التشوف» آه لو كنت كامل الإحساس... أجل يا صديقي... هذه الكتب الصفراء في عنائها لذة، وفي عمقها نعمة. منها انتهلت أول مرة. وإليها أعود عندما تعجزني الحيلة، تقول إني لست وفياً لها حقاً، وأن الكتب البيضاء الملونة قد كيفت عقلي، ونجرت قلمي بدون وعي مني، لعلك على صدق. إنما أتحسسها علني أجد فيها راحة الضمير. آه لو كنت كامل الإحساس»(2).

ومعرفتنا بماضي المكان لا تأتي إلاّ من خلال حاجة الحاضر إلى

---

(1) رواية «الغربة». ص (88 ـ 89).
(2) رواية «الغربة». ص (9 ـ 10).

منطقية فكرة النص وأيديولوجيته، ذلك بغية الكشف عن منطقية الأشياء، فالحاجة إلى ذلك الحل المستقبلي الذي يمكّنه من الخروج من هذا الماضي المتأزم (حال المدينة)، حال المجتمع الذي يتغير من واقعه المتأزم إلى مستقبل لا تفصح عنه أعمال عبد الله العروي بشكل واضح إلاّ من خلال استحضار حاضر المكان المقابل (الآخر): «أنظر إلى هذه المدينة ماذا جد فيها منذ خمس سنوات، وسيأتي غداً ويجدها كما تركها نائمة تائهة، منذ قليل كنا حول آلات الإذاعة نلتقم الأخبار واليوم ننتظر راجعاً نستفسره. منذ قليل كنا عاجزين عن أخذ الأمور بحزم وأن نشارك في الأحداث، واليوم ها هو الشرطي يلعب الكارطة ونحن نمشي في الأزقة ليلاً وممثلو الحركة يتخاصمون في ما بينهم، والباشا نائم ليلاً ونهاراً بين نسائه وبين المشتكين»[1].

وعندما ينبىء ماضي المكان ويكشف عن منغصات حاضره، يصبح حينئذ تغيّر المكان الحاضر، واستبداله بمكان آخر في الحاضر أكثر إيجابية وانعطافاً نحو المستقبل الذي قد يكون وعداً، عندما تقصد مارية إلى باريس (الآخر) «قبل أن أسافر لم يتحقق لدي إلاّ شيء واحد وهو أن بقائي عاد مستحيلاً. حاولت مراراً وها أنا راجع مثلك يا «لاره» إلى المدينة النيّرة»[2] لعلها بذلك تمسك بخيط ذلك الحاضر وكذا المستقبل اللذين كانت تحلم بهما أيام الثورة، أيام كان المكان مسرحاً يعج حركة واعدة بمستقبل زاخر؛ يموت المجاهد، ويموت المناضل، ويموت المسبل، ويهجر شعيب مكتبته وزوجته، ويذوب إدريس ويختلط بتربة المكان من أجل مستقبل المكان.

فمستقبل المكان إذن لا يمر إلاّ عبر ماضي المكان. وهذه التقاطبية تبدو

---

(1) المصدر نفسه، ص (12).
(2) المصدر نفسه، ص (26).

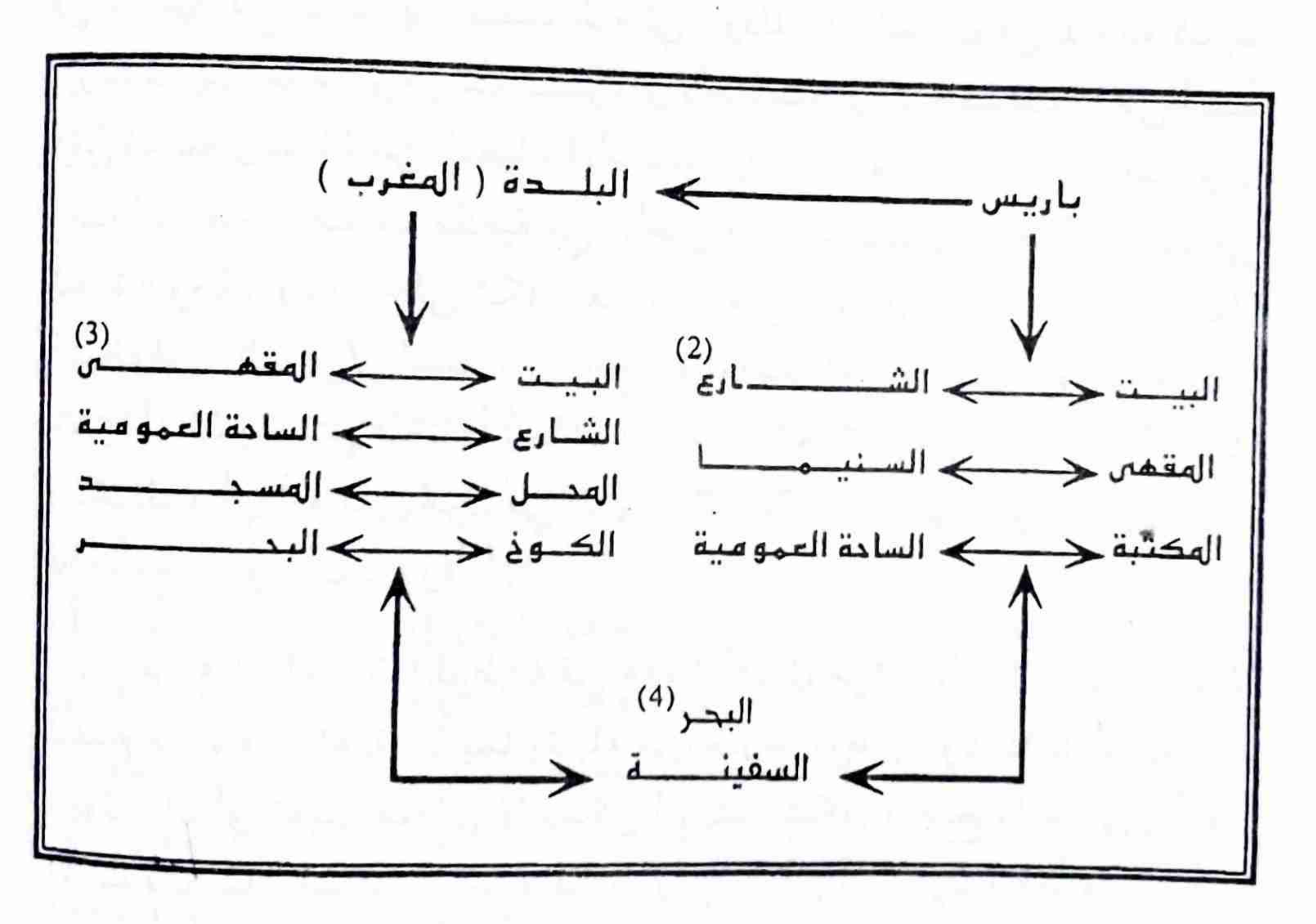
أساسية في بنية المكان في أعمال عبد الله العروي، وهي ـ بالتالي ـ الأساس في بنائية النص (الحامل الأيديولوجي القوي). فإننا لكي نعرف حاضر المكان المؤدي إلى مستقبله لا بد من معرفة ماضيه (سبب الخيبة والتأزم) والوعي به. وهذا لا يتم إلاّ عبر تسخير الزمن، فالزمن عنصر روائي مسخر كلية عبر أعمال الأديب، لبلورة قسمات المكان، وكذلك بقية عناصر البناء الروائي (*) «وبنفس القدر فإن جميع الأجزاء المكونة للنسيج الحكائي يمكنها أن تخبرنا عن الكيفية التي نظم بها الفضاء الروائي. وذلك أن المكان في الرواية شديد الارتباط ليس فقط بوجهات النظر، والأحداث، والشخصيات ولكن أيضاً بزمن القصة وبطائفة من القضايا الأسلوبية والسيكولوجية والتيماتية التي وإن كانت لا تتضمن صفات مكانية في الأصل فإنها ستكتسبها في الأدب كما في الحياة اليومية. وذلك على شكل مفهومات مثل: الأعلى/ الأسفل، المرتفع/ المنخفض، اليمين/ اليسار... إلخ. فالوضع المكاني في الرواية يمكنه ـ عموماً ـ أن يصبح محدداً أساسياً للمادة الحكائية ولتلاحق الأحداث والحوافز، أي أنه سيتحول في النهاية إلى مكوّن روائي جوهري ويحدث قطيعة مع مفهومه كديكور»[1].

من هنا فالمكان (الوطن) في هذه الأعمال مركز الأحداث الروائية، لا تتضح معالمه الفاعلة إلاّ بما يقابله من خارج الوطن. وكأننا بالأديب يريد القول: إن أي تغيير محلي لا يمكن أن يتم بشكل واضح وإيجابي إلاّ عبر الاستدلال بما يحدث خارجه، فالتطور لا يمكن أن يكون واقعاً ملموساً إلاّ إذا تفاعلت (الأنا) مع (الآخر)، حتى وإن كان هذا الآخر لا يخلو من سلبيات.

ولكي يبرز لنا الأديب ذلك، وظف المكان كعنصر فني ـ وهو في غاية الأهمية ـ مساعداً على إبراز خفايا ذلك الإحساس بالخيبة، ولما كانت أعمال

(*) سنعود إلى ذلك في عنصر الزمن راجع الفصل الثاني من هذا البحث.
(1) حسن البحراوي «بنية الشكل الروائي» ص (32 ـ 33).

عبد الله العروي - حتى الفكرية منها[1] - لا تكتفي بتقديم صورة عن الواقع الاجتماعي المغربي وحده، لكنها تطمح إلى تقديم وعي شامل بالقضايا الاجتماعية المغربية في علاقتها بالحضارة الاستعمارية، ولكي يتسنى له ذلك وبشكل لا يدفع إلى دعوة أيديولوجية مجردة، فقد لجأ إلى رصد نوع من التقابل بين المجتمع المغربي وبين المستعمر، وذلك قصد إعطاء رؤية واضحة



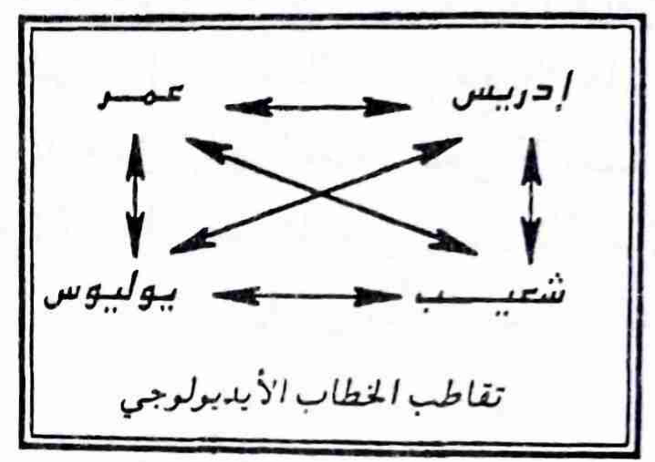
«شكل 8»

عن طبيعة الواقع الاجتماعي والفكري في بلاد الغرب، من خلال رؤية من هاجروا إلى هذا الغرب قبلنا. فجاءت بنية الفضاء المكاني على شكل تقابلي

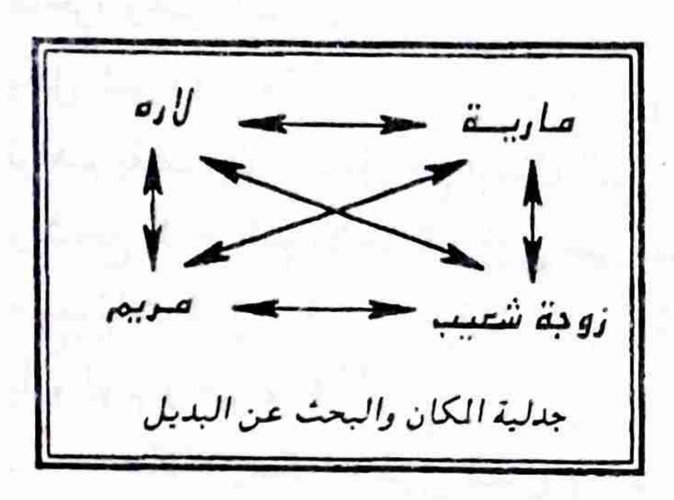
(1) وأهمها الأيديولوجيا العربية المعاصرة.
(2) رواية «الغربة» ص (12 ـ 13 ـ 14 ـ 15 ـ 16 ـ 17 ـ 18 ـ 19).
(3) رواية «الغربة» ص (10 ـ 11 ـ 12 ـ 13 ـ 87 ـ 88 ـ 90 ـ 91).
(4) رواية «الغربة» ص (24 ـ 25 ـ 26 ـ 27 ـ 28 ـ 29).

بين الأمكنة محلياً وخارجياً:

ولكي يحرك المكانين ويجعلهما يبوحان بواقعهما في كلتا البيئتين، وحاجة كل بيئة إلى الأخرى، رصد لذلك تشكيلة من الشخصيات الفاعلة والمتفاعلة وفي الوقت نفسه وبشكل تقابلي كذلك، مقابل الأفكار والرؤى(*).



«شكل 9»



«شكل 10»

وبفضل هذا التوزيع التقابلي سواء بالنسبة للأمكنة (الفضاءات) أو الشخوص المتحركة عبرها وما تسبغه من حركية على الأمكنة، إستطاع الأديب أن يقدم لنا دور الأمكنة، والأمكنة المقابلة، في توضيح محتوى الخطاب المرسل وإبراز المبدأ الأساسي الذي يقول بأن انبناء الفضاء الروائي، إنما يتم عن طريق التعارض والتضاد والتقابل.

وتعدد الأمكنة واتساع الفضاء سهّل على الأديب إجلاء نمط الصراع القائم في مجتمعه وأسباب ذلك والبدائل المطروحة والمهم منها: «داري فارغة كما تعلم ليس فيها إلاّ العساس. وصلت اليوم من أبيدجان عبر باريس وفضلت أن آتي إلى الواحات. لماذا لا ترافقني مع السيدة وتكون لنا جلسة»[1].

(*) أنظر هذه القضية في عنصر «الشخصية» راجع الفصل الثالث من هذا البحث.

(1) رواية «اليتيم». ص (150).

«منذ سكن الناس هذا الحي وهم يحلمون بالمراكب. كل تصاميم الدور مستوحاة من السفن: يذكرك البعض بمشرفة أو شوافة أو قمرة، والبعض الآخر يوحي إليك بزورق مقلوب أو بمركب مائل على جنبه كهذه الدار»[1].

ويظل «إدريس» الذي لم يغير المكان صامتاً لا يبدي حراكاً أمام «مارية» (الحلم) وجليل (البديل المحتوم) اللذين يعرفان سر تغيير الوجود، هما اللذان هاجرا وغيّرا المكان: «إسمع أنت أيضاً يا إدريس، يجب على الدولة أن تقوم بكل شيء، وإما أن تتخلى لنا عن كل شيء، إننا باتصال دائم مع الأجانب نراهم يفضلون التعامل مع الدول التي تتخذ مسؤولياتها كاملة. نحن لا نضمن ونشجع المصالح الأجنبية، فهي غير مطمئنة. إذا أعطيناها نحن رجال الأعمال ضمانات قيل: في تصرفنا عدم ثقة، وإذا ترددنا رفض الأجانب إعانتنا بأموالهم وخبرتهم»[2].

هكذا يفكر جليل الذي وجد المكان مهيأً لاحتضانه، في حضور البورجوازية الصغيرة المترددة بفكرها العاجز عن التأثير ورفع التحدي. إدريس الذي لم يغير المكان لا يبدي حراكاً بل يعترف أنه لا يعرف الإجابة الحقيقية «أنا لا أفهم الاقتصاد بشهادتك أنت. حاور مارية هي أدرى مني بالموضوع»[3]، لأنها مثل جليل غيرت المكان واستبدلته بالآخر، وتعرف بالضبط الإجابة، لكنها تعلمت ألا تعطي الإجابة جاهزة، وإنما تستحريها من المحاور «هل تفضل فعلاً أن تقوم الدولة بكل شيء؟

- هذا احتمال... أنا رجل وساطة وتنظيم... الحاجة إلي دائماً. إذن ماذا أخسر؟

- سينقص الربح.

- لكنه سيكون مضموناً.. المغربي ذكي ونشيط لو أطلق الحكام العنان وقالوا: ها ميدان الربح تفضلوا تنافسوا تعاندوا...»[4].

---

(1) المصدر نفسه. ص (154).

(2) و (3) و (4) رواية «اليتيم» ص (156).

يحاول الأديب بإبرازه هذا الواقع استجلاء ملامح المستقبل المحتمل إذا لم يحاول «إدريس» الإمساك بزمام الأمور بسرعة، وإذا ما تمادى في ترك زمام الأمور لـ«مارية» العائدة من الغرب (المحملة بثقافة المكان المقابل) «مارية التي تعلمت الصدق في غربتها الطويلة. . . أو المكر»[1].

فالمكان بهذا المنطق الذي يتبعه الأديب، يفصح عما لم تستطع اللغة الافصاح عنه «ما الفرق بين المدينة الكبيرة والصغيرة؟

ـ أتمنى أن أسمع في الصغيرة كلاماً غير كلام جليل.

ـ أو لم يقنعك كلام جليل؟

ـ أقنعني تماماً. لكن ماذا أستنتج منه؟ إن الفكر الاقتصادي بدأ يغزو عقول بعض المغاربة. هذه نتيجة لا تساوي مصاريف النقل والإقامة.

ـ وهل يهمك أن ترى وجه المدينة الآخر؟

ـ أتعني المدينة القديمة؟ إني جئت لأفحص مدينة عتيقة بشرط أن تكون بعيدة عن تأثير الأجنبي، إن كنت تعني الأحياء الجديدة والبائسة فهي مرتبطة بهذا الحي، وليس لي أن أعمل في ميدان يشتغل فيه غيري»[2].

وبهذه الطريقة يكشف الأديب عن أثر المكان في تشكل الوعي لدى نماذجه (أبطاله)؛ فبينما تزداد «مارية» وعياً وثقة بالنفس بأنها تعلمت من أستاذتها «لارة» أشياء كثيرة وجذرية، يزداد جليل تجذراً في اليمين الأناني، الذي لا تقوده إلاّ الانتهازية، يظل «إدريس» واعياً على المستوى الفكري لكنه عاجز على المستوى العملي هذا شأن البورجوازية الصغيرة المتذبذبة التي كلما آل إليها الأمر ترددت وانكمشت وازدادت انغلاقاً.

وكل هذه المتواليات تعطي الأديب الوسيلة المثلى لتجنب طرح البديل

---

(1) المصدر نفسه. ص (158).
(2) رواية «اليتيم». ص (158).

بطريقة آلية مباشرة، فيلجأ بهذه الطريقة إلى استقراء البديل الأيديولوجي الذي يراه بديلاً حقيقياً بخروج الواقع من آلية التعاسة والشقاء بالماضي واليأس المضني بالحاضر «إنك لا تريدين أن تري أحداً من أقربائك؟ قالت مارية بنبرة حادة: لا.

- اعتبروك ميتة، لك الحق أن تعتبريهم أمواتاً، وحيدة، حرة، يتيمة، مغتربة سائحة، هذه أوصافك.

- وأستحق أوصافاً أخرى.

- وعائلتك؟...

- أليس من الغريب أن يكون رائد الأدب العربي المعاصر أعمى وأن يكون أحد كبار أدباء العصر الكلاسيكي أيضاً أعمى؟! قد تكون صدفة.

- وقد تكون إشارة إلى حقيقة دائمة وهي أن الأديب العربي غير مطالب بالاطلاع على العالم الخارجي حسبه الانغماس في اللغة..

- ما هو البديل؟

- الانغماس في الطبيعة. آه، لو أمكننا أن نصف دقيقة دقيقة حركات الصياد إذ يصيد والمرأة إذ تعجن والطير إذ يطير والجندي إذ يطلق النار، نضع مقابل كل حركة الكلمة المناسبة والذهن فارغ لأننا مثل هؤلاء إذ لا يفعلون ما يفعلون، حضور كلي في عملنا... لكن... للأسف، ذهننا دائماً مليء بالأفكار وكلماتنا مشحونة بالأفكار»[1].

فالحاضر كما يكشف عنه الواقع على مسرح الأحداث ما هو إلاّ نتاج منظم لماضي (الأنا) المتقادمة التي تجاوزتها الأحداث، والجديد الذي هو (الآخر) الذي تقول عنه «لاره» إبنة ضفاف الدانوب: «جئت إلى باريس لأول مرة في أواخر 1932 شابة يانعة كنت من أسرة تؤمن بالغرب وبحريته، إذا

(1) رواية «اليتيم». ص (15º).

تخلى عنك القدر فاقصده بقدم ثابتة»[1].

وبذلك أضحى المكان دليلاً على الشخصيات قبل أي شيء آخر، فهو المؤثر الحقيقي فيها على اختلاف منابتها واتحاد معاناتها، واختلاف المكان هنا يعني اختلاف الانتماء الطبقي أيضاً، وفي هذه رؤية أيديولوجية تذهب إلى أن التأثير الفكري في الأشخاص يتفاوت بتفاوت انتمائها للمكان.

فتعدد الأماكن في أعمال «عبد الله العروي» واختلاف الشخصيات يعد بالنسبة إليه أمراً هاماً، ويأخذ منه اهتماماً كبيراً، لأنه بغير هذه التعددية، وهذا التنوع والاختلاف لا يستطيع أن يرسل آراءه وأفكاره، وبخاصة أنه يتردد كثيراً في تحديد انتمائه الأيديولوجي صراحة، ولكي يستطيع تجسيد ذلك روائياً نهج هذا المنهج. واعتقد أنه كان يخشى تأثير ذلك على مسار الحدث الروائي، فسعى إلى بعث الحيوية الكافية لكسر جمود الخطاب الفكري الجاف بتلك التنويعات المكانية ـ على عكس ما سنلاحظه عند زميليه «وطار»، و«العروسي».

وهذا لا يعني إطلاقاً أن الأديب كان غير واع بذلك، فهو الذي خاض المجال الفكري وآمن بوجهته الفكرية وحاول تبليغها عن طريق أعماله ومؤلفاته النظرية. كما حاول تجسيدها وإعطائها حيوية أكثر، وتوفير أسباب انتشارها بشكل أوسع، بلجوئه إلى العملية الإبداعية (الرواية).

فالمكان له دلالته الأيديولوجية في الرواية وهو المسرح الذي تتم عليه الصراعات الأيديولوجية مجنداً لذلك الشخصيات (الحوامل) المتصارعة أيديولوجياً استطاع الأديب من خلال وصفه المكان ورسمه للشخصيات أن يبني عالماً روائياً يتكئ أساساً على الأفكار أكثر من اتكائه على الأحداث.

والدلالة الأيديولوجية للمكان تبدأ من جعله يمتد بين الشمال والجنوب

---

(1) رواية «الغربة». ص (14 ـ 15).

محلياً وخارجياً. والأحداث تقع في هذين المكانين على شكل مد وجزر وكان الحوار الوسيلة الفنية لتجسيد جدلية دلالية المكان. ولذا نجده يأخذ من الأديب اعتناء كبيراً.

أماكن الإقامة	⟷	أماكن التنقل
أماكن راقيــة	⟷	أماكن شعبية
أماكن متسعة	⟷	أماكن ضيـقة
أماكن آهلــة	⟷	أماكن قديمة
أماكن قريبـة	⟷	أماكن خاليـة
أماكن جديـدة	⟷	أماكن نائـية

«شكل 11»

وهكذا تأتي هذه التقابلات على شكل تقاطبي في شكل ثنائيات ضدية تجمع بين قوى وعناصر ورؤى وأفكار متعارضة بحيث تعبر عن العلاقات والتوترات التي حدثت عند اتصال الراوي بأماكن الأحداث.

إن الأمكنة بالإضافة إلى اختلافها من حيث طابعها ونوعية الأشياء التي توجد فيها وتحيط بها، تخضع في تشكيلاتها أيضاً إلى مقياس آخر مرتبط بالاتساع والضيق والانفتاح والانغلاق. فالمنزل ليس هو الساحة والمقهى ليست هي الشارع، فالمقهى رغم احتضانها لجمهور من الناس باختلاف انتماءاتهم ومستوياتهم ليست مفتوحة دائماً على العالم الخارجي، وكل هذه الأشياء تقدم مادة أساسية للروائي لصياغة عالمه الحكائي، عندما يستنطق هذه الأمكنة بمختلف الوسائل: اللغة، الحركة، الصورة، الوضع... وحتى هندسة المكان تساهم في تقريب العلاقات بين الأبطال

وخلق التباعد بينهم[1].

فالفضاء بهذا الشكل «بعيد عن أن يكون محايداً. فبنية الفضاء الروائي على هذا الشكل تقدم للروائي القدرة على صياغة عالمه الحكائي؛ فهي تقدم له ـ وفي المستوى نفسه ـ القدرة على بنية البعد الدلالي والأيديولوجي وليس هذا وقفاً على الرواية المغاربية، بل إن بعض الأماكن [التي وظفها عبد الله العروي] لها خصوصيات تجعلها مادة أساسية في الرواية العالمية كالمقهى والبيت والشارع»[2] «ولو تتبعنا الرواية سواء في الغرب أو العالم العربي لوجدنا لها حضوراً كبيراً، وهذا الأمر لا يقتصر على الروايات الواقعية ولكن في الروايات الجديدة»[3] كذلك.

فالمكان عند «عبد الله العروي» شبكة من العلاقات والرؤى ووجهات النظر التي تتضامن مع بعضها لتشيد الفضاء الروائي الذي تجري فيه الأحداث، أي التصادم الأيديولوجي.

فالمكان منظم بالدقة نفسها التي نظم بها الأديب العناصر الأخرى في الرواية بشكل أصبح يؤثر فيها ويقوي من نفوذها، كما يعبر عن مقاصد المؤلف، حيث ينتقل الأديب بالقارىء من مكان إلى آخر وفق انتقال الرؤى والمواقف في شكل تسلسلي، وإذا ما جمعنا ذلك بإعادة بناء الرواية وفق ذلك نكتشف أن الأديب عرض أفكاره سلفاً ووزعها على شخوصه وفق انتمائها للمكان بشكل يجعلها تسري في عقول المتلقين دون إزاحة الستار عن الخلفية الأيديولوجية، ويتجلى ذلك بوضوح في رواية الغربة أكثر من الروايات الأخرى التي يبدو فيها الفضاء وكأنه مكمل لما سبق، أي أنه الإجابة على كل الإشكالات التي طرحتها الأمكنة سابقاً. «إنه وصف مكاني لا يخضع للمعنى وإنما يمضي مع المعنى في سياق واحد، إنه ناتج حتماً عن تغيير موقف

---

(1) أنظر د. حميد لحميداني «بنية النص السردي» ص (65) وما بعدها.
(2) المرجع نفسه ص (70).
(3) المرجع نفسه ص (72).

الإنسان من الواقع. غير أنه على مستوى النص لا يظهر تابعاً لأي مضمون أو موقف سابق لأنه هو نفسه يصبح مصدر المعنى أو على الأصح مصدر المعاني...»[1].

فالمكان في أعمال «عبد الله العروي»، هو تعبير عن مغرب يتفتت وينهار، مغرب لم يستطع الخروج من دائرة الاستعمار حتى وهو يعيش الاستقلال؛ في رواية «اليتيم» يحاول الأديب أن يقدم صورة ناطقة عن مغرب يحاول المرور وسط ركام التفتت والانهيار، لسبب واحد، يفصح الأديب نفسه عنه في مؤلفه «الأيديولوجيا العربية المعاصرة» عندما يقدمه على أنه يعيش تخلفاً مضاعفاً، تخلفاً بالنسبة للشرق وتخلفاً بالنسبة للغرب: «إن وعينا في المغرب يطفو بين تحديدات الماضي ونداء المستقبل، وهو يعيش في مقولة زمنية خاصة هي مقولة المستقبل الماضي»[2].

ولحساسية هذا الزمن وخصوصيته اكتسب المكان سيولته وإلغائها في الوقت نفسه، بسبب تلك المداخلة بين الماضي والحاضر، واللحظة والذكرى، عبر خيط روائي طولاني[3].

الشقة ←—— الجريدة ←—— المقهى ←—— الشقة

«شكل 12»

ولا يجيب المكان بصراحة عن سؤال الأديب؛ من نحن؟ ومن هو الغرب[4]؟.

إذا كان غموض الانتماء والتردد في الإفصاح عن الخيار الأيديولوجي صراحة هي السمات البارزة في أعمال «عبد الله العروي»، ومن ثم انشطار المكان والزمان وتعقد الفضاء الروائي، فإن الفضاء الروائي عند زميله «وطار»

---

(1) د. حميد لحميداني «بنية النص السردي» ص (69).
(2) د. عبد الله العروي «الأيديولوجيا العربية المعاصرة».
(3) نجيب العوني مجلة «الأعلام» عدد 8 س 14 مارس 1979 بغداد، ص (46) وما بعدها.
(4) د. عبد الله العروي «الأيديولوجيا العربية المعاصرة».

لا يظهر إلاّ من خلال وجهة نظر شخصية تعيش فيه أو تخترقه.

وبذلك تكون أعمال وطار مجسدة بالفعل لما ذهبت إليه «جيليا كريستيفا» في كتابها النص الروائي[1] عندما تحدثت عن الفضاء كمنظور وكرؤية؛ حيث يتحكم الكاتب أو الروائي في شخوص الرواية وكأنه يقبع خلف الخشبة المسرحية يراقب كل شيء ويشرف عليه. إذ حرص الأديب على بناء مجتمع روائي يقترب من الواقع مع إظهار ما خفي منه، وهو التقسيم للمجتمع والصراع الطبقي الذي ساده في الفترتين (قبل الاستقلال وبعده) يعرض علاقات الواقع كما هي، لا يخلق الأشياء إنما يكتبها، أي أنه يأخذ بمنطق التاريخ في جديده المتباطىء، وفي قديمه الذي كلما اقترب من الاحتضار قفز واقفاً[2].

وفي ضوء ذلك نجد الأديب ينساق وراء أفكاره إلى درجة الابتعاد عن الحيادية في تحريك شخصياته في كثير من الأحيان بل نجده في الرواية الثانية يصير واحداً من أبطال الرواية؛ يتولى القيام بأعباء توجيه أحداث الرواية وفق خطته المبدئية التي تدعو إلى تبني الموقف الأيديولوجي الذي يشكل البديل الحتمي للدولة الفتية، ولأولئك الشباب المتطوعين.

ولما كان الفضاء الروائي عموماً ينشأ من خلال وجهات نظر متعددة في هذه الأعمال، لأنه يعاش على عدة مستويات (من طرف الراوي بوصفه كائناً مشخصاً وتخيلياً أساساً، ومن خلال اللغة التي يستعملها). فلكل لغة ـ كما سبق أن حددنا ذلك مع عبد الله العروي ـ صفات خاصة لتحديد الفضاء الروائي بكل أبعاده من طرف الشخصيات التي تتولى نفخ الروح في ذلك الفضاء.

والأديب «الطاهر وطار» لم يختلف كثيراً عن زميله «عبد الله العروي» في اعتنائه بفضاء الرواية سواء كان الفضاء النصي الذي لم يكن له ارتباط كبير بمضمون الحكي، بقدر ما يحدد مدى انفعال الكاتب بنصه، فعدد الفصول في الرواية الأولى «اللاز» جاء على شكل دائري يشبه حركة التنفس في حالة

---

(1) أنظر: J. Kristiva: Le texte du Roman p: 186

(2) حسن البحراوي «بنية الشكل الروائي» ص (33).

الاضطراب النفسي والعصبي؛ فتارة نجد الفصل صغيراً محدداً في عدد صفحاته وتارة أخرى يسترخي الأديب في سرد الأحداث الفرعية ويطغى المونولوج والاسترجاع، وأخرى تتزاحم الأحداث ويتسارع الإيقاع من خلال حوار موجز يشبه البرقيات التليغرافية. فجاءت ـ جراء ذلك ـ بنية النص على الشكل التالي:

[مقدمة، إثنان وعشرون فصلاً، خاتمة]

الفصل	ع. صفحات	الزمن
1	7	ماضي
2	16	حاضر
3	7	حاضر
4	13	ماضي
5	7	حاضر
6	8	ماضي
7	5	حاضر
8	26	حاضر
9	15	حاضر
10	11	ماضي
11	12	حاضر
12	8	حاضر
13	25	حاضر
14	14	حاضر
15	8	حاضر
16	16	حاضر
17	6	حاضر
18	14	حاضر
19	14	حاضر
20	16	حاضر
21	10	حاضر
22	05	حاضر

مع مقدمة بصفحتين، وخاتمة بثلاث صفحات.

المقدمة حدد فيها بداية النص؛ المنطلق، الزمان، المكان، الأحداث، وبشكل آخر أسباب كتابة الرواية، حيث يقف «الشيخ الربيعي» والد «قدور» المجاهد والشهيد في الوقت نفسه أمام شباك دفع منح الشهداء، تساوره كثير من القضايا منها ما هو ماض ومنها ما هو حاضر، كيف كانوا، وكيف أصبحوا، وماذا تغير. إنه اليأس والحزن والألم، والخيبة: «إننا كما عرفنا أنفسنا منذ خلقنا، الشيشان على رؤوسنا تكاد تقطر وسخاً والبرانس مهلهلة، رثة متداعية، والأحذية مجرد قطع من الجلد أو المطاط، تشدها أسلاك صدئة والأوجه زرقاء جافة.. ليس لنا من الماضي إلاّ المآسي.. وليس لنا من الحاضر إلاّ الانتظار، وليس لنا من المستقبل إلاّ الموت... نتآكل كالجراثيم وليس غير.. إيه الله يرحمك يا سبع كنت وحدك عشرة رجال»[1].

من خلال هذا المونولوج الاسترجاعي يعود بنا الربيعي إلى أيام الثورة وأهوالها.

ف 1: وهو بمثابة موجز لكل ما سيأتي من أحداث الرواية (بؤرة الأحداث) دورية تجر اللاز إلى السجن، الشيخ الربيعي راضٍ عن ذلك لأنه يتمنى التخلص من اللاز، من خلال مونولوج سريع يلخص حياة اللاز طولاً وعرضاً، يمر اللاز أمام دكان الربيعي. اللاز يقول كلاماً غريباً لم يفهمه إلاّ قدور ابن الربيعي الذي فر مسرعاً إلى بيته.

ف 2: فهم قدور تحذير اللاز، وهو عائد إلى بيته ومن خلال مونولوج طويل يسترجع كل حياته في القرية منذ طفولته إلى تلك اللحظة (أحداث 8 ماي 1945، دخول الاستعمار إلى القرية، علاقته بجارته زينة، جلساته مع حمو...).

---

(1) رواية «اللاز». ص (10).

ف 3: إلتحاق قدور بالمجاهدين بمساعدة الفرحي، ومرة أخرى ومن خلال مونولوج سريع، حاول قدور أن يفهم الثورة، الأخطاء التي يمكن أن تحدث باسم الثورة، أهمية «اللاز» وشجاعته.

ف 4: في هذا الفصل يكشف الأديب عن دور «اللاز» سابقاً كيف كان يجمع الاشتراكات وكيف أدخل قدور معه في شبكة تهريب الجنود من الثكنة إلى الجبل قبل أن يوشي به ويلقي القبض عليه، كل ذلك من خلال المونولوج السابق. وفي هذا الفصل كذلك يقدم لنا الأديب، حمو وهو يحاول أن يقنع قدور بالانضمام إلى الثورة بالترغيب تارة وبالترهيب أخرى: «الإخوة اقتربوا البارحة ذبحوا خمسة إخوة وحطموا مدرسة وجسراً. نخشى أن يعيدوا لنا 8 ماي آخر»[1].

ف 5: وصول قدور إلى الجبل برفقة الفرحي والتقائه بـ«زيدان»، يقدم «قدور» تقريراً مالياً للمسؤول المالي والآخر سياسي للمسؤول السياسي.

ف 6: يعود بنا الأديب إلى الماضي ليخبرنا كيف التقى زيدان بابنه اللاز في المحطة وكيف أخبر زيدان اللاز بأنه أبوه ودور هذا اللقاء في الانقلاب الذي حدث في حياة «اللاز».

ف 7: نعود إلى «قدور» الذي أمره «زيدان» بالبقاء في الجبل مع إخوانه المجاهدين ليلتحق بهم «حمو» في تلك المغارة، ويعلم الجميع بأن خبر اختفاء «قدور» قد شاع في القرية وأن القوات الاستعمارية تستعد لمحاصرة القرية.

ف 8: يعود بنا الأديب إلى السجن لنتابع مراحل تعذيب «اللاز».

ف 9: العودة إلى الجبل حيث بدأ «زيدان» يخطط لأول هجوم على مصالح العدو.

---

(1) رواية «اللاز». ص (41).

ف 10: «اللاز» تحت التعذيب كان يخطط لكيفية الفرار. وفي الوقت نفسه مجموعة الكابران رمضان كانت بدورها تفكر في كيفية الهروب، الشيء الذي كان من المفروض أن يتم على يد «اللاز» قبل أن يلقي عليه القبض.

ف 11: العودة إلى القبطان الذي تركناه يهيئ نفسه لمحاصرة القرية بحثاً عن قدور، في الوقت نفسه يبلغ بفرار اللاز ومقتل السارجان والحارس. فيقرر الانتقام من ماريانة أم اللاز، والاعتداء على حرمة الشيخ الربيعي، على يد إبن أخيه بعطوش.

ف 12: وصول «اللاز» برفقة زملائه الفارين من الثكنة إلى الغابة والتقائه بوالده «زيدان» مرة الثانية.

ف 13: عودة المجموعات التي كلفها «زيدان» بمهاجمة مواقع العدو وتخريب مصالحه، وفي الوقت نفسه يصل رسول المسؤول الحزبي الكبير لدعوة «زيدان» للحضور إلى مقر القيادة العليا.

ف 14: «زيدان» يفكر في من سيخلفه على رأس هذه الوحدة، وهنا يقدم الأديب خطاباً سياسياً أيديولوجياً في قالب مونولوج مطول على لسان «زيدان».

ف 15: لحظة استيقاظ الوعي لدى بعطوش، بعد ارتكابه لفعلته الشنيعة مع خالته، الفعلة التي ستكون سبباً في ترقيته، الترقية التي أمر بها «القبطان».

ف 16: نعود إلى «زيدان» وهو في طريقه إلى المسؤول الكبير، وهنا يفتح الأديب قوساً كبيراً على حياة «زيدان» وكيف التحق بالجيش الفرنسي وكيف التقى بسوزان التي مهدت له الطريق إلى الأممية الاشتراكية ودخوله إلى صف الشيوعية والتحاقه بموسكو قبل عودته إلى الوطن والانخراط في سلك جيش التحرير.

ف 17: إنبهار «زيدان» بقدرات الكابران رمضان واستعداداته عند التقائه في الغابة بمجموعة الشيخ التي سبقت الموكب الذي كان يقصده «زيدان».

ف 18: في هذا الفصل يلتقي زيدان ببداية نهايته على يد الشيخ ورفاقه الذين جاؤوا يستعجلونه للالتقاء بالمسؤول الكبير، قصد محاكمته على شيوعيته.

ف 19: في هذا الفصل يكتشف بعطوش فظاعة جرمه، (صحوة الضمير).

ف 20: العودة إلى زيدان ورفاقه في المغارة التي سجنوا فيها من طرف الشيخ كمهلة للتفكير قبل تنفيذ الأوامر. هنا يجري الأديب على لسان زيدان ورفاقه الأمميين الخمسة حواراً أيديولوجياً متشعباً ومختلف المرامي تحاكم فيه الثورة ورجالها.

ف 21: إنتقام بعطوش لنفسه ولوطنه، من العدو الذي استغله أبشع استغلال.

ف 22: إعدام زيدان ورفاقه بعد أن رفضوا الانسلاخ عن حزبهم الشيوعي.

الخاتمة: تبدأ بـ«هات بطاقتك يا عمي الربيعي» ينتهي المونولوج ويغلق القوس الذي فتحه الشيخ «الربيعي» أمام مكتب منح الشهداء.

هكذا انبنى الفضاء النصي، حيث يظهر لنا هذا التقسيم أن الأحداث في الرواية لا تجري بالطريقة المتسلسلة العادية بل إن كل فصل يحيلنا على نقطة من الأحداث بشيء من الاختلال في الترتيب الزمني، حاضر/ ماضي، وهذا الترتيب كما سبقت الإشارة إليه يعبر عن طبيعة المضامين التي أراد الكاتب أن يؤكدها، تلك المتعلقة بموقف زيدان من الثورة والأحداث التي توالت بشكل تراتبي بين هذه الفصول حيث تقوم مقدمة وخاتمة، في لحظة زمانية واحدة تنطلق من حيرة وإحساس بخيبة أمل، واختلال القيم التي أفرزتها بداية الاستقلال، وتنتهي عند النقطة نفسها بعد أن حاول الأديب الإجابة عن تلك التساؤلات التي أطلقها الشيخ الربيعي (الضمير الجمعي).

جاءت المقدمة على شكل لحظة وعي عند الشيخ الربيعي الذي فقد ولده الوحيد أيام الثورة، وها هو يقف أمام شباك المنح التي يتولى صرفها أحد المشكوك في سيرتهم الثورية والذي يتهمه الشيخ الربيعي صراحة بالخيانة في خاتمة الرواية.

الخاتمة: الاستفاقة من تلك الإغفاءة لدى الشيخ الربيعي والتي تولدت عنها أحداث الرواية والتي لم يستيقظ منها الشيخ الربيعي إلاّ بعد أن حان دوره لاستلام منحته، وفي هذه اللحظة يقابله اللاز المجنون «ما يبقى في الواد غير أحجارو» جملة أطلقها يوم ذبح والده زيدان أمامه ولم يفق بعدها: «يقولون إنه ظل طيلة السنوات التي قضاها لاجئاً مشرداً يطوف من مركز عسكري لآخر، ومن خيمة لأخرى يهتف دون وعي «ما يبقى في الواد غير أحجاره». . . والناس يتساءلون عما يكون يعنيه»[1].

وفي الخاتمة تتجلى أيضاً المفارقة وهي لب الرحى، عندما يعلم حمو الشيخ الربيعي بقدوم سي بعطوش من العاصمة ليختتن ابنه في القرية[2] فيطأطىء الشيخ الربيعي رأسه وهو يفكر في حل أنسب وأكثر منطقية لهذه الثورة العظيمة.

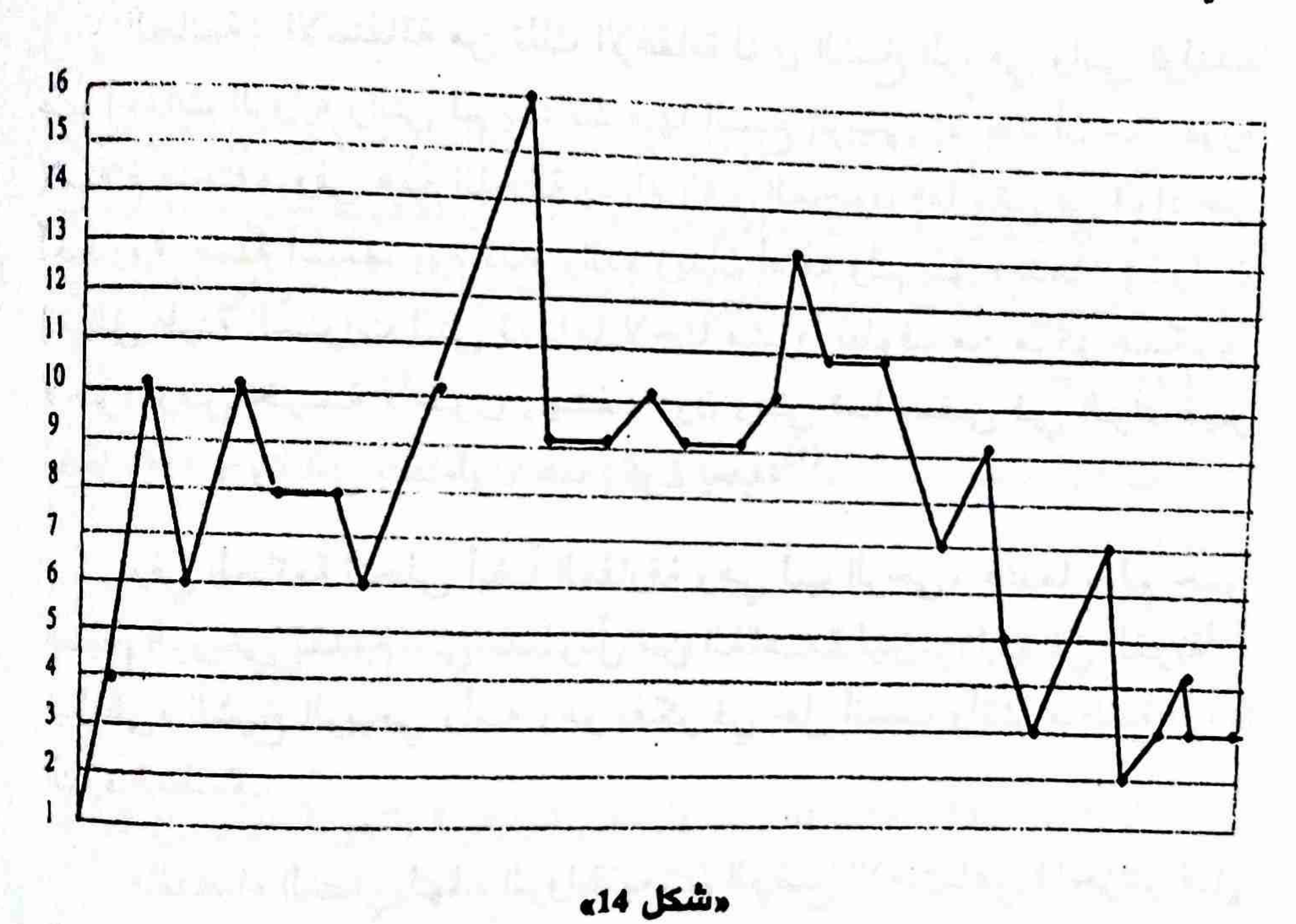
فالفضاء النصي لهذه الرواية يعرّي الوضع الاجتماعي للجزائر قبل الاستقلال ويبرزه على أنه وضع غير مريح تماماً بالنسبة للأشخاص الذين ينتمون إلى شريحة البورجوازية الصغيرة، التي يقدمها على أنها هي وحدها دفعت ثمن التناقض الاجتماعي والصراع الطبقي الناجم عن ذلك.

ويبرز هذا الانفعال، أثر تلك الاختلالات التي واكبت أحداث الثورة وبعد الاستقلال وأثرت بشكل مباشر في بنية النص، سواء من حيث توزيع الزمن (حاضر/ ماضي) أو من ناحية توزيع عدد الصفحات على الفصول والتي

---

(1) رواية «اللاز». ص (275).
(2) رواية «اللاز». ص (276).

خضعت لتأثر الأديب وتفاعله مع أحداث روايته. كما يبرز هذا التقسيم من ناحية أخرى الاهتزاز النفسي للأديب وهو يعايش توالي تلك الأحداث في مخيلته، فجاء حجم الفصول موافقاً للدفقة الشعورية لديه، نعبر عنها بالشكل التالي:



«شكل 14»

ونلاحظ أن الأديب يبدأ بلحظة في الحاضر، تحوصل كل الماضي والحاضر معاً، ثم يغوص بنا في أعماق الماضي عبر إثنين وعشرين فصلاً، ليعود من حيث انطلق، يبتدأ بلحظة صحوة الوعي، ليغوص في تعاريج ماض مليء بالأحزان، لكنه يفتح نافذة يطل منها بصيص من الأمل، كان هو جوهر اللاز الثانية.

ومن هنا جاء فضاء النص كما يشير إليه الشكل السابق عبارة عن إيقاع يرصد الحالة النفسية من جهة، لفئة اجتماعية كانت أشد الشرائح معاناة للخيبة التي تكشّف عنها النضال في مرحلة الاحتلال الأجنبي، والرواية من هذه

الناحية، كشفت النقاب عن صراع سكتت عنه أغلب الروايات، التي تناولت هذا الموضوع في الجزائر[1].

ومن ناحية أخرى يُبرِز الفضاء النصي وبشكل جلي انفعال الأديب بموضوعه وسخطه على اللحظة التاريخية، ما دامت الأحلام التي كان هو ورفاقه يعيشونها أثناء الثورة ـ فترة التلاحم الاجتماعي ضد المستعمر الدخيل ـ قد ضاعت في خضم الجري وراء المصالح[2] وهو في هذا الموقف الأيديولوجي لا يختلف تماماً مع زميليه «المطوي لعروسي» و«عبد الله العروي» وبخاصة هذا الأخير[3].

يحاول الأديب ـ من خلال الجزء الثاني ـ أن يستثمر ذلك البصيص من الأمل الذي أبقى عليه، الخيط الموصل لذلك التوازن المنطقي الذي كان من المفروض أن يؤطر صيرورة هذه الثورة العظيمة. فهو كما يصرح به «إنها تخلط بين هذا المجنون الذي يسميه سكان القرية اللاز، وبين مؤلف الرواية، الذي تسميه براهما، والذي هو أيضاً مجنون على ما يبدو يشتغل في حزب السلطة ويدّعي الثورية»[4].

في ضوء هذه القناعة تأتي أحداث الرواية معبرة عن حقيقة الصراع والصدام الأيديولوجي الجديد القديم، ويحاول الأديب توظيف كل الفنيات الجديدة؛ من سرد، وحوار، واسترجاع، ومونولوج لبناء فضاء النص الثاني والذي جاء على شاكلة النص الأول، وذلك للإجابة عن الأسئلة التي طرحها النص الأول، ومات من أجلها زيدان، وفقد «اللاز» فيها عقله، وخسر «حمو»

---

(1) الذين كتبوا حول موضوع الثورة «ريح الجنوب» لعبد الحميد بن هدوقة، «نار ونور» د. مرتاض... إلخ.

(2) وهذا ما تعبر عنه خاتمة الرواية، وهي حصيلة أحداث الرواية، وخلاصة الثورة وسبب وجود النص أصلاً.

(3) راجع الجزء الثاني والثالث من هذا الفصل.

(4) رواية «العشق والموت في الزمن الحراشي» ص (52).

معها كل شيء؛ الأخ، الرفاق، الحلم.

ستة وعشرون فصلاً وخاتمة هي مجمل فصول «العشق والموت في الزمن الحراشي»، رصد من خلالها الأديب أحداث الرواية، ووزعها من الناحية الزمنية عبر (الحاضر/ والماضي)، ملمحاً في كثير من الأحيان إلى المستقبل. كما استغل معظم هذه الفصول للإدلاء بآرائه، ومواقفه الأيديولوجية، في شكل حوارات مباشرة مع بطلة الرواية (جميلة) وتارة أخرى في شكل استرجاعات.

ويظهر لنا هذا التقسيم ـ مرة أخرى ـ أن العمل الروائي عند «وطار» يتخذ شكل التعبير التسجيلي التقريري الشديد الدقة في توقيتاته المحددة، وتفاصيل أحداثها الظاهرة والباطنة، الواقعية والمموّهة. ولهذا نجد الرواية تأتي على شكل فصول، بل على شكل ملفات ومذكرات، وتقارير وأخبار؛ كل فصل من هذه الفصول يقدم جزءاً هاماً من القضية الأم، المحورية، في شكل توتري، حيث يشد القارىء ويشركه في الوقت نفسه، في عملية تكوين الموقف الأيديولوجي المعادي للأيديولوجيا المضادة، فيتشكل بذلك، الموقف العام للنص وتتلاشى معه الحيادية، بل نراه يعبر عن نفسه من خلال هذه التقسيمات الموضوعية والزمانية، ومن خلال أشكال متفاوتة، وبذلك اكتسب الشكل معاني متعددة إلى الحد الذي نراه يمثل سبب وجود النص والنتاج نفسه[1].

وإذا نحن بحثنا عن مقدار التوتر La fréquence والإيقاع Le rythme والنظام L'ordre. وخاصة إذا بحثنا عن سبب التغيرات التي يحدثها الأديب في المواقف، والمواقف المضادة، فإننا سنكتشف إلى أي حد كان اهتمامه بالفضاء النصي لأعماله، وعياً منه بما لهذه الأمور من أهمية في تأمين وحدة الحكي وحركته في آن واحد، كما سنكتشف من خلال هذه البنية مدى تآزر

(1) رولان بورناف «عالم الرواية» ص (103).

الفضاء مع بقية عناصره الأخرى المكونة له، من سرد، ومونولوج، وحوار، والفقرات المشكلة لذلك.

بينما نجد المكان قد تضاءلت أهميته عند الأديب، ولعل ذلك يجد تفسيره: أولاً، في وضوح الاتجاه الأيديولوجي، وبروزه بشكل يصل في بعض الأحيان إلى الخطابية الأيديولوجية المباشرة، في أعماله بصفة عامة، وفي «اللاز الأولى» و«الثانية» على وجه الدقة. إذ نجد الأديب يحرص على بناء مجتمع روائي يقترب من الواقع، مع إظهار ما خفي منه؛ وهو التقسيم الطبقي للمجتمع والصراع الطبقي فيه، يقول علاقات الواقع كما هي، لا يخلق الأشياء إنما يكتبها؛ أي يأخذ بمنطق التاريخ في جديده المتباطىء، وفي قديمه الذي كلما اقترب من الإحتضار قفز من جديد واقفاً.

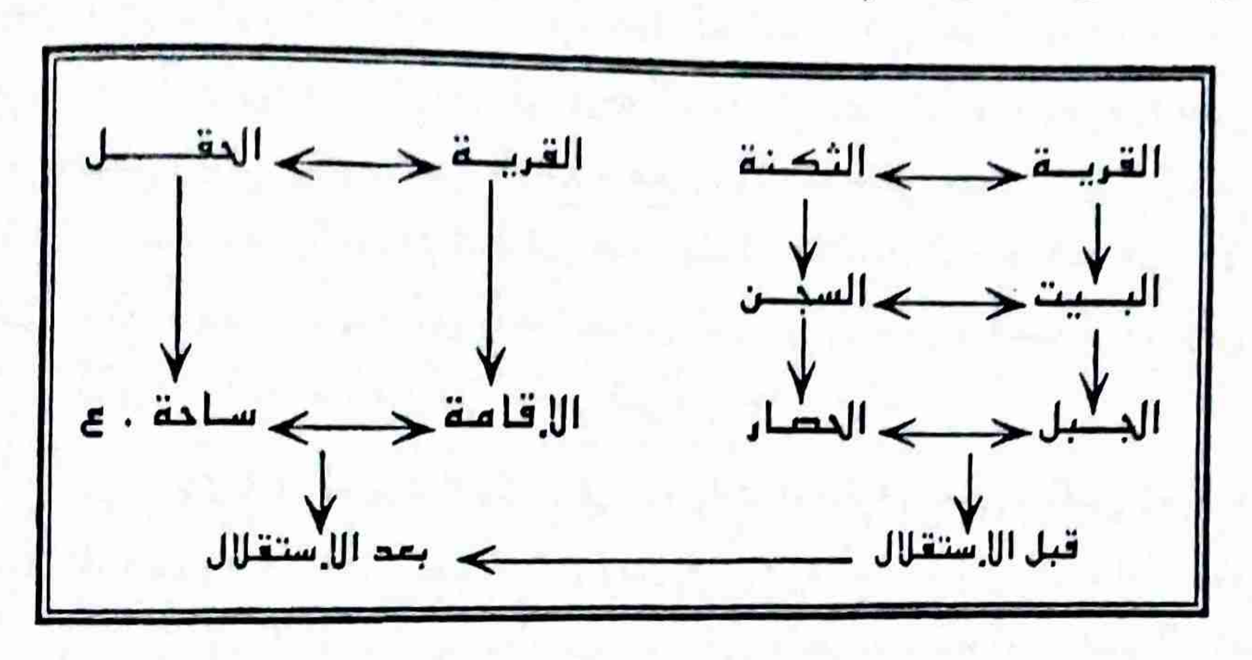
ثانياً: تضاؤل أهمية المكان في روايات «وطار»، على عكس زميليه «عبد الله العروي»، و«المطوي العروسي»، يعود أساساً إلى كون الانتماء الأيديولوجي فصل فيه لدى الأديب. ويبقى فقط تقديمه أو تقديم آلياته للمجتمع الذي يكتب له الأديب، ومن المعروف أيضاً أن «المكان والزمان تضاءلت أهميتهما في روايات الواقعية الاشتراكية، لأن النظرية الماركسية تتجاوز المكان، وترى أن كل الأرض مسرح للصراع الطبقي، وتتجاوز الزمان، فهي ترى أن الصراع الطبقي كان موجوداً منذ القدم، وسيظل موجوداً إلى أن تسود الاشتراكية العالم كله»[1].

إلاّ أن هذا لا يعني أن الأعمال التي بين أيدينا أهملت كلية هذا العنصر المهم لكل عمل سردي، «فالمكان شبكة من العلاقات والرؤيات ووجهات النظر التي تتضامن مع بعضها لتشيد الفضاء الروائي الذي ستجري فيه الأحداث»[2]، وبالتالي، وانطلاقاً من هذا المفهوم، ولى الأديب عناية مناسبة لهذا العنصر من عناصر الفضاء الروائي، لكنها لم ترقَ إلى الدرجة التي

---

(1) د. فادية لمليح حلواني «الرواية والأيديولوجيا». ص (164).
(2) رولان بورناف «عالم الرواية». ص (105).

وجدناها عند العروي، فالمكان عند «وطار» نظم بشكل يخدم بقية العناصر التي أولاها أهمية كبرى، كالشخصية، والزمان، فهو منظم بشكل يؤثر فيها ويقوي من نفوذها، كما يعبر عن مقاصد الأديب. ولهذا وجدنا الأماكن موظفة على الشكل التالي:



«شكل 15»

وتقابُل الأمكنة وتغيرها، يؤدي إلى نقطة تحول حاسمة في الحبكة وبالتالي في تركيب السرد والمنحى الدرامي الذي يتخذه. والفهم الجيد لهذه الأمكنة وتوزعها يكشف أمامنا دلالة النص والمعاني الكامنة وراءه، والرؤى المضمنة لتلك الأعمال؛ فالقرية زمن الاستعمار، وهي فضاء مفتوح، تقابله الثكنة وهي فضاء شبه مغلق بينما البيت، فضاء شبه مغلق يقابله السجن، فضاء مغلق تماماً. الجبل فضاء مفتوح مطلق، تقابله القرية في زمن الحصار وحظر التجول مساء فضاء مغلق مطلق.

فالصف الأول من الأمكنة يزداد اتساعاً مع توالي الأحداث، بينما الصف الثاني يزداد انغلاقاً كلما تطورت أحداث الرواية. وهذه الحركية، الانغلاق/ الانفتاح، تكشف عن حركية الحدث وكذلك رؤية الأديب وموقفه من القضية، وكل ذلك يبرز من خلال حركة الشخصيات على مسرح الأحداث، وكما أراد لها الأديب أن تكون.

ولعل هذا ما ذهبت إليه، ج. كريستيفا، في كتابها «النص الروائي»[1]، عندما تحدثت عن الفضاء كمنظور وكرؤية، حيث يتحكم الكاتب أو الراوي في شخوص الرواية وكأنه يقبع خلف الخشبة المسرحية يراقب كل شيء ويشرف عليه، فيصبح «المكان لا يظهر إلاّ من خلال وجهة نظر شخصية تعيش فيه أو تخترقه، وليس لديه استقلال إزاء الشخص الذي يندرج فيه، وعلى مستوى السرد، فإن المنظور الذي تتخذه الشخصية هو الذي يحدد أبعاد الفضاء الروائي ويرسم طوبوغرافيته، ويجعله يحقق دلالته الخاصة، وتماسكه الأيديولوجي»[2].

بدأ الأديب بوصف القرية، مسرح الأحداث كما هي قبل بدء الأحداث: «القرية كما خلفها الرومان تتأمل الجبال في كآبة ما تزال، والظلال تتطاول كلما انحنت الشمس إجهاداً ووهناً، والمارة والتجار الواقفون أمام دكاكينهم، يتفقدون عقارب ساعاتهم بين الفينة والأخرى، والحركة تقل شيئاً فشيئاً، بعد أن ملأت عربات الجيش، الطريق الرئيسي عائدة مغبرة دكناء من ميادين العمليات، وسط تعاليق تتسرب من هنا وهناك»[3].

منذ زمن بعيد جداً كانت القرية تنعم بالهدوء والاستقرار رغم أنف الكآبة التي كانت تخيّم عليها ـ لأسباب سيوضحها الأديب مع توالي الأحداث وتطور المواقف الأيديولوجية ـ وها هي القرية اليوم تستقبل زمناً جديداً، وأحداثاً جديدة، توحي بتغير واقع المكان من سيئ إلى أسوأ، من خلال هذه الوقفة الوصفية الثانية.

ففي الوقفة الوصفية الأولى، وضعنا الأديب أمام الشيخ الربيعي الذي يصف بدوره الواقع الجديد، وأسباب تأزمه، الذي ما زال ينتظر وقد غدا أكثر وضوحاً ليكون فعلاً حاصل ماضٍ مليء بالبطولات والتضحيات والإنجازات،

---

(1) أنظر: J. Kristiva: Le texte du Roman p. 186 وما بعدها.

(2) حسن البحراوي «بنية الشكل الروائي» ص (32).

(3) رواية «اللاز» ص (11).

إلاّ أن شيئاً من ذلك لم يحدث، بل ازدادت الأمور سوءاً وتعقيداً. وبين الوقفة الوصفية الأولى والوقفة الوصفية الثانية، تختصر مسافة كبيرة جداً، يلعب الشيخ الربيعي دور الشاهد والمراقب معاً.

تشترك الوقفتان مع المشهد الأول للرواية لتبرز لنا المحفز الأساسي للنص، الروائي من ناحية، والمحفز الأيديولوجي لصياغة أحداث النص من ناحية ثانية: أي مسببات الواقع (الموتيفات) من خلال وجهة نظر أيديولوجية، والبدائل المنتظرة، والتي سوف تظهر في الأعمال الموالية، العشق والموت في الزمن الحراشي، الزلزال... إلخ كما تشترك الوقفة الوصفية مع المشهد في الاشتغال على حساب الزمن الذي تستغرقه الأحداث... أي تعطيل زمنية السرد(*).

عند الانتقال من الوقفة الوصفية الأولى، الشيخ الربيعي أمام مكتب المنح (السارد الحقيقي للأحداث الموالية: أي دخول الاستعمار إلى القرية) وتعليق مجرى القصة لفترة تمتد على مسافة أحداث النص الأول، تبرز الوظيفة البنيوية لهذه الوقفة الوصفية التي استهل بها الأديب عمله ليحدد بشكل دقيق مسرح الأحداث وزمانها، لينصرف بعد ذلك، مطمئناً إلى الأحداث دون الالتفاتة إلى بنية المكان، كما فعل «عبد الله العروي».

إن التداخل بين عناصر حاضر الوعي، ووعي الماضي يؤسس للنص قاعدة رمزية عميقة تفرض قراءته بصفته بنية إشكالية تتلخص في ما قاله الشيخ الربيعي - السارد الحقيقي - (الفقرة السابقة) وهي عبارة عن تواصل الذات الجماعية بوعيها التاريخي، وعبر تعبيراتها وتمثلاتها المختلفة، رغم تعقد الواقع، وبالتالي فانفتاح النص على السؤال هو الأساس في استراتيجية النص.

سقنا هنا، هذين النموذجين لتوضيح القانون الذي يتحكم في بنية الفضاء المكاني في أعمال الأديب، ومبدأ التقاطب الذي يشكل هذا البناء، من

(*) أولى جيرار جينيت أهمية كبيرة لهذه القضية، أنظر حسن البحراوي «بنية الشكل الروائي»، ود. لحميداني، «بنية النص السردي».

ناحية، ومن ناحية أخرى ـ نراها الأهم ـ وهي توضيح دور الرؤية في تشكيل الفضاء الروائي، والدور التشييدي البارز الذي نهضت به هنا، كعنصر بنائي ضروري. لأنه في الواقع «وفي الحقيقة فإن الفضاء الروائي لا يتشكل إلاّ عبر رؤية ما، بل ويمكن القول بأن الحديث عن المكان في الرواية هو حديث محور عن رؤية ذلك المكان، وزاوية النظر فالرؤية التي ستقودنا نحو معرفة المكان وتملكه من حيث هو صورة تنعكس في ذهن الراوي، ويدركها وعيه قبل أن يعرضها علينا في خطابه»[1]. ومن ثم البحث في امتداده الأيديولوجي، ما دام المغزى الأيديولوجي هو هاجس الأديب.

لقد كان لأثر المكان دوره البارز في تحديد وعي شخصيات الرواية: فالفرن بالنسبة «لحمو» ـ الساعد الأيمن لزيدان ـ هو المدرسة التي تعلم فيها معنى الفوارق الطبقية بين البشر، كما كان المحفز الحقيقي والدافع الأساسي في تشكيل وعيه «ريمون شيخ البلدية، وجان جون، وموريس في ضيعتهما وخمارتهما، والحاج الطاهر وكل الحجاج في قصورهم، اللاز ومريانة أمه في الكوخ، والتحدي والمشاكل والشانبيط يتسلطن وينتفخ بالحرام. وما في الجبل يبقى في الجبل»[2]. ويدفعه للتفكير في وضعه ووضع أمثاله: «حمو يرى أن الوضع الذي أصبح عليه الناس من فقر، وبؤس وعري وجهل ومرض، وظلم وجور، يجبرهم على العمل من أجل التخلص منه نهائياً، وهذا العمل ليس سوى ثورة، التمرد على الأسياد على كل شيء، على هؤلاء الأسياد الذين ـ كما يقول أخوه زيدان ـ لم يفهموا ولا يريدون أن يفهموا إلاّ أمراً واحداً هو مصلحتهم... مصلحتهم التي تتعارض مع مصالح جميع الناس... بل تقتضي أن لا يكون لأي كان عداهم مصلحة ما... هكذا خُلقوا كما يقول زيدان»[3].

---

(1) حسن البحراوي «بنية الشكل الروائي» ص (100 ـ 101).
(2) رواية «اللاز» ص (46).
(3) رواية «اللاز» ص (48 ـ 49).

بينما يتشكل وعي قدور البورجوازي ابن الشيخ الربيعي من متجره ومن وضع القرية كلها، التي أصبحت تضيق بأفقها الشاسع وتتحول إلى ثكنة، وإلى سجن مغلق «بينما قدور يرى أن الحرب تعم يوماً بعد يوم وفرنسا يقوى تكالبها يوماً فيوماً، ولا أحد يستطيع أن يظل محايداً يواصل عمله في الدكان أو في غيره، دون أن ينجو من تهمة التعاون مع أحد الطرفين، لقد انتهت كل معالم الحياة العادية أو تكاد... بل لقد سقطت المرآة وتتطايرت شظاياها»[1].

ويتولى السجن والأماكن الدنيئة: الخمارة، المقاهي، الشارع، التشرد، الزنزانة، صنع «اللاز» البطل الحقيقي الثوري، الشعلة التي أوقدت النار في القرية وأجبرت «قدور» على اتخاذ القرار والالتحاق بالجبل، فهو ذلك «اللقيط، كلما كبر، واعتقد الناس أنه سيهدأ، أو على الأقل تخف وطأته، إزداد سعاره، وتمت فيه شرور، لم تكن لتُتوقع، من السطو على المتاجر ليلاً إلى الخمر إلى الحشيش إلى القمار، حتى بلغ معدل دخوله السجن، ثلاثين مرة في الشهر»[2].

وبهذا يتحول السجن من فضاء مغلق تفقد فيه الحرية إلى مكان لتجديد العزيمة وتشكل الوعي؛ ففي السجن تعلم «اللاز» معنى الحرية، وفي السجن استيقظ وعيه الثوري، وفي السجن تحول إلى مناضل ومشارك في الثورة «البضاعة الجديدة... كيف يكون مصيرها؟ الإخوان الذين اتفقت معهم على الفرار، ماذا سيفعلون؟ هل يعدلون ويستسلمون؟ أم يتصل بهم غيري»[3] «ما زلت اللاز، اللاز الحقيقي، لم ينتهِ اللاز الأول بعد.. يبدو أنه لن ينتهي أبداً»[4] تلك كانت تصورات «اللاز» ابن السجن كما يقول «الشيخ الربيعي».

---

(1) رواية «اللاز» ص (13).

(2) رواية «اللاز» ص (13 ـ 14).

(3) رواية «اللاز» ص (94).

(4) رواية «اللاز» ص (95).

ويتحول الجبل من فضاء فسيح مفتوح على كل الواجهات إلى مدرسة تكون جيشاً أيديولوجياً يحمل الوعي الطبقي «ينبغي أن أهتم به أكثر، وأعمق وعيه الطبقي.. آه.. آه كلهم، كل هذه البراعم يجب أن تتفتح في جو ذهني صاف.. يجب أن يتخلصوا جميعاً، من كل البذور الفاسدة التي تعلق بهم»[1] ذلك هو هدف «اللاز» القائد العسكري والعقائدي.

ففي الجبل سوف يتعلمون ما يجب أن يتسلحوا به في حاضرهم ومستقبلهم إذا أرادوا أن يكونوا في ريادة هذا المجتمع «وعلى مر الزمن سيكتشفون بأنفسهم أن الأغنياء، مثلهم مثل المستعمرين أعداء اليوم، سيظلون أعداء ما داموا موجودين، وحتى إذا ما قهروا وأحنوا رؤوسهم للعاصفة فإنهم سرعان ما يسترجعون ويسيطرون على الوضع»[2] وحتى لا يحدث ذلك يجب أن تتحول «هذه الحركة... ينبغي أن تتبنى الصراع الطبقي من الآن، وإلاّ بقيت مجرد حركة تحرر.. الخطر كل الخطر أن يحولها الاستعمار إلى صالحه فيعلن عن انتهائها، ليخلف الوطن بين أيدي العملاء والصنائع»[3].

وبطبيعة الحال لم تكن كل تلك الفضاءات ذات أثر إيجابي في نفوس شخوص الرواية، بل كان منها ما هو سلبي في نظر المؤلف لأنه يبدو حاملاً لموقف مضاد وتأثيره سلبي وهذا ما يتجلى في شخص بعطوش (الراعي) حيث كان للمكان في سلوكه ومواقفه أثره البارز (وفق النظرة العامة للنص الروائي)، حيث حولت المراعي والحقول الشاسعة بعطوش إلى عميل للعدو، تدفعه طموحاته وأحلامه إلى ارتكاب أبشع الجرائم ضد الوطن وضد شعبه وضد نفسه في المطاف الأخير «في خمارة موريس، شعر «بعطوش» بالكابوس ينزاح عنه شيئاً فشيئاً، فراح يفرغ قدحه قبل الضابط ومن معه من المعمرين، إسترق أكثر من مرة النظر إلى كتفيه، وعلت شفتيه ابتسامة.. آه يا بعطوش راعي العجول، لقد صرت شخصية.. إنك أصبحت سيداً معتبراً..

---

(1) رواية «اللاز» ص (160).

(2) و (3) رواية «اللاز» ص (162).

الله يبقي الستر.. اليوم سارجان.. غداً ملازم.. بعد غد ضابط كبير.. آه يا بعطوش راعي العجول.. آه»[1].

لكن عندما يضيق به المكان (الثكنة) ويتحول الجبل إلى حلم جذاب، وتتحول البذلة العسكرية إلى سياج يختنقه، وتتحول تلك الشارة العسكرية (رقيب) التي ضحى من أجلها إلى ثعبان يلتف حول رقبته، حينئذ فقط يتحول بعطوش تحولا جذرياً: «وواصل نقل خطاه بتؤدة، قاطعاً الثكنة جيئة وذهاباً متأملاً ما حوله: براميل البنزين هنالك ليست في وضع لائق... المفروض أن تكون في المخزن الكبير لا أن تغطى هكذا فقط في هذه الخيمة... ماذا لو تقذف بقنبلة يدوية؟ إذا ما اشتعلت فإن الثكنة ستنسف... ما أروع أن يحدث ذلك»[2] هكذا بدأت بذور التمرد والاحساس بالانتقام تولد في ذهن «بعطوش».

مرة أخرى عندما يضيق المكان وتنكمش الفسحة فإنه ينتج عكس ما أفاض به عندما كان رحباً واسعاً.. عندما يستيقظ الوعي ويصرخ الضمير، يكتشف أشخاص الرواية الحقيقية؛ وهنا - فقط - يندفعون نحو التحول الجذري، من النقيض إلى النقيض (كما أراد الأديب) وهكذا يتحول «بعطوش» عندما تتضح صورة الثكنة الحقيقة أمام ناظريه: «آه هذه الدبابات الدكناء، الرابضة كالأفاعي، انفجارها يكون أكثر دوياً من انفجار العربات.

هذه الجدران، ماذا لو تذوب الآن، جداراً بعد جدار؟ فقط، الألغام، أو الزلزال، يحدث لها ذلك.

توقف لحظة، وسأل نفسه، لماذا يفكر في ذلك، لماذا لم يخطر في باله غير هذه الخواطر البشعة؟.. وأجال بصره بسرعة حول البراميل والعربات والدبابات، ثم واصل خطاه دون أن يجيب نفسه.

---

(1) رواية «اللاز» ص (187 - 188).
(2) رواية «اللاز» ص (223).

لو كانت القنابل اليدوية في حجم أقراص دواء الصداع لكان في استطاعة المرء أن يبتلع واحدة أو اثنتين منها، وينتظر انفجارها في صدره»[1].

وبهذا يصبح المكان عند «وطار» لا يؤدي دور الإيهام بالواقع فقط، عندما يصور أماكن واقعية، بل يؤدي دوراً دلالياً، ووظيفياً، وأيديولوجياً، وهذا ما يجعل الرواية عنده (النص) حاملاً أيديولوجياً واضحاً، تخضع لمتطلبات هذه الأيديولوجيا أكثر ما تخضع لمتطلبات الفن الروائي، إذا ما أضفنا إلى فضاء الرواية عنصر الزمان والشخصية وحتى الحدث، كما سنوضحه في مكانه.

فمواقع الأبطال وتوجهاتهم غابت في هذه النصوص. والأشخاص والبيئة أقرب ما يكونان للواقع، بل هما الواقع كما هو فالبيئة جامعة لفئات محددة (فلاحون، عمال، وصغار التجار، حلفاء العمال والفلاحين، وكذا الحرفيين البسطاء) وهذا ما نجده عموماً، في التوجه الماركسي وما تدعو إليه النظرية الماركسية نفسها.

ففي رواية «اللاز الثانية»، كما في رواية «اللاز الأولى»، كما في رواية «الزلزال»، تبدو الحركة بطيئة ومملة في بعض المواقف، حيث يستغني الأديب عن الاهتمام بأركان عمله الفنية ويلتفت إلى نشر الدعوة الأيديولوجية وتبرير مواقفه التي هي محتوى الخطاب الأيديولوجي.

فالمجتمع طبقي، مصنف مكانياً، والأحداث صراع طبقي كما تجري على مسرح الأحداث، والشخصيات تتحرك على المسرح بوعي مؤدلج تعرف غريزياً النظرية الماركسية وعناصرها (حمو)، (عبد القا) بغض النظر عن مستواها الثقافي مما جعل هذه الروايات تسقط في المباشرة، والتقريرية، والشعاراتية، لأن هم الأديب هو البحث عن بطل قومي أو عن بطل ـ إن صح هذا التعبير ـ ماركسي، وهو الشغل الشاغل لديه، ويرتبط هذا في نظره

---

(1) رواية «اللاز» ص (234).

بالظروف التاريخية التي مر بها المجتمع الجزائري المعاصر، سواء كان ذلك أيام الثورة التحريرية، أو أيام الثورة الاشتراكية.

لكن عندما يتجاوز الأديب ذلك الاندفاع الأيديولوجي يصبح المكان مساهماً في خلق المعنى داخل الرواية دون تبعية أو سلبية، كما سبقت الإشارة إلى ذلك، حيث وجدناه يستخدم المكان بشكل منظم بعيداً عن الهيمنة الأيديولوجية، حتى وإن ظلت هي وظيفته الأساسية في العملية الإبداعية، ويتحول إلى أداة تعبير عن موقف الأبطال من الوضع العام للجزائر.

وانطلاقاً من هذا المفهوم، وبإعادة بناء الرواية وفق ذلك نكتشف أن وطاراً ـ كزميله عبد الله العروي ـ عرض سلفاً أفكاره ووزعها على تلك الأماكن بشكل يدعمها، ويجعلها تسري في عقول المتلقي دون إزاحة الستار عن الخلفية، خلفية المؤلف، كما يتجلى ذلك بوضوح في رواية «اللاز الأولى» أكثر من الرواية الثانية، التي بدا فيها الفضاء وكأنه مكمل لما سبق، أي أنه تحصيل حاصل. حيث يشعر القارىء، وكأن الأديب لا يثق في عناصره الفنية ثقة كاملة، وخاصة الفضاء المكاني، الذي لم يؤله المكانة اللازمة في هذه الرواية، على غرار الروايتين السابقتين، لا من حيث هو مساحة للأحداث، ولا من حيث هو حامل أيديولوجي. على عكس العروسي، الذي استغل هذا العنصر للكشف عن جملة من العلاقات الإنسانية المحددة لطبيعة تشكل الصراع الفكري والأيديولوجي الذي تقدم به، ومن خلاله، مختلف الشخصيات الروائية قناعاتها المتباينة وفق تكوينها ودرجة وعيها، ضمن سياقين أيديولوجيين مهيمنين، يطمح الأول لتغيير وضعه الاجتماعي وظروف حياته اليومية فيصطدم بعائقين: محلي والمتمثل في الاقطاعية والبورجوازية المحلية التي توالي الاستعمار للحفاظ على امتيازاتها الاجتماعية والمادية، ولهذا فهي تتكرس دوماً يميناً، غير مبالية بالتضحيات الجسام التي تقدمها للآخر المهيمن. وعائق خارجي ويتمثل في البورجوازية الدخيلة ربيبة الاستعمار والطبقة الاقطاعية الأجنبية التي تبذل كل ما في وسعها من أجل الحفاظ على المكتسبات المتحصل عليها.

والثاني هو الاستعمار الذي يسعى من خلال عمليات القمع والهيمنة العسكرية للحفاظ على مكتسباته وبقاء الأوضاع على ما هي عليه. وإن كانت مختلف عناصر البناء تنشد صياغة قمم فكرية أيديولوجية فإن الفضاء يشكل في الرواية العنصر البنائي الأساسي - على غرار ما رأيناه عند عبد الله العروي - في بناء الدلالة.

ويشكل الفضاء الجغرافي (المكان) الأساسي المركزي الذي أقيمت حول نواته الأبنية الأخرى، فبؤرة الصراع التي انبثقت منها الأحداث الروائية نتجت عن الخوف من فقدان الأرض، المكان الذي تأسس عليه التنظيم الاجتماعي للقرية، المهدد من طرف الدخيل (المستعمر) كما أنها (الأرض) المجال الذي يحدد جغرافية السلطة في الريف، فالمكان هنا هو الفضاء الحيوي الذي يساهم في إقامة نسق خاص من التنظيم الاجتماعي. تخضع التقنية المتبعة في نسجه لرؤية محددة تعمل على تشكيل تصوير يوجه القارىء إلى مستوى معين من التأويل، وهو ما يطلق عليه «جون ريكاردو» أيديولوجية الوصف التي - وفق رأيه - لا تملي وجود النص إلاّ إذا كانت هي قاعدته وأساسه[1].

فالوصف كما يقول فيليب هامون Philipe Hamon يعمل على نقل المعلومات من الكتاب للقارىء، وقد يعكس تصور شخصيته في مواجهة الأشياء وهو ما يشير إلى حقول دلالية متصلة بالصفات وتقييم الأشياء وتحليل الأبعاد النفسية، كما يعمل الوصف على إحداث ردود أفعال داخل الحكي ويسعى لتحفيز الشخصيات للفعل بعيداً عن كل عرض تزييني، فالوصف يتحكم في الحكي بشكل عام[2].

وعندما ينسج (الوصف) بشكل معتدل لا يطغى على بقية أركان الرواية، فإنه يتحول إلى إيقاع يحافظ على توازن سياق النص ويوسع في أفقه من خلال

---

(1) Jean Ricardou: Le nouveau roman, Ed Seul Paris 1978 p: 127.

(2) Ibid; p. 119.

التصوير المشهدي فيغذي المواقف الحديثة، وتزداد إيقاعاً في النفس وتوضح درجة التركيز في الرؤية على عنصر من عناصر الفضاء الروائي دون سواه، ولعل هذا ما يطلق عليه «جيرار جينيت» الوصف الخالص، وهذا ما خان «المطوي لعروسي» وبخاصة في الرواية الثالثة «التوت المر» كما سنلاحظ ذلك في حينه.

«فبوسع الخطاب الروائي أن يعرض علينا المكان سواء بشكل مجزأ ومفكك حين يستعمل وجهة النظر المتقطعة، أو على نحو موحد واشتمالي إذا كانت الرؤية متسعة وموتورة، وفي كلتا الحالتين سيكون المنظور السردي للمكان هو المتحكم في بناء الفضاء وإعطائه طابعه المتميز»[1].

وإذا انتقلنا إلى مستوى آخر للحديث عن الفضاء الجغرافي (المكان) عند أديبنا «العروسي» بوصفه مجالاً للحدث الروائي وحيزاً تتحرك ضمنه شخصيات الرواية فإننا نجده وببعديه الحقيقي الواقعي والمجازي، مهيمناً على أعماله وبخاصة «حليمة والتوت المر»، حيث يعبر الفضاء على ما يخالج نفسيات الشخصيات مما يجعل تحليل المكان الروائي أمراً يسمح لنا بالقبض على الدلالة الشاملة للعمل في كليته، حتى وإن كنا نؤمن بأن هذا التحليل لن يكون بمقدوره ادعاء تفسير جميع أسرار النص أو كشف مختلف مظاهره، لأن الأديب لم يودعه كل إمكاناته كمبدع وصاحب رؤية وفكر أيديولوجيين: «أقام شيخ القرية مأدبة عشاء لثلاثة من الجندرمة جاؤوا إليه إثر صلاة العصر... كل الناس خائفون من هذه الزيارة، وهل يأتي الجندرمة بخير؟ إنهم ما جاؤوا إلاّ لأمر، أمر يصيب واحداً من القرية أو جماعة: غرامات... إعتقالات... تجنيد... نعي جندي... ما كان نزولهم إلاّ مصائب تتوالى...»[2].

«ترى ماذا تكون الحال لو لم تكن للبلدة هذه «العين»؟ ليس في القرية

---

(1) حسن البحراوي «بنية الشكل الروائي» ص (32).
(2) رواية «حليمة» ص (15 ـ 16).

طاقة كهرباء، ولا توجد بها أجهزة راديو، الراديو! حليمة تعرف الراديو، رأته بعيني رأسها، إنها لم تنس تلك الليلة التي تجمع فيها سكان القرية حول جهاز عجيب قالوا عنه: إنه الراديو. . . بقيت القرية تتحدث أسبوعاً عن هذه الأعجوبة الغريبة.

لقد أراد المعمر إتحاف سكان القرية بهذه الآلة السحرية بمناسبة ميلاد إبنه «فرانسوا» الإبن الذي انتظر قدومه سنوات وسنوات»[1].

فالتوجه الأيديولوجي للأديب يجعل من البنية الخاصة للفضاء والعلائق المترتبة عن ذلك، الهدف من وجود العمل الروائي أصلاً، ولذا أصبح الفضاء الجغرافي يحمل طاقة دلالية متميزة، جعلته يشكل الهاجس المركزي في هذه الرغبات.

فـ«حليمة» ترفض البقاء في القرية بعد أن فقدت والدها على يد الاقطاع المعمر، بالإضافة إلى كون القرية تقف حاجزاً أمام زواجها، حيث تقاليد القرية تشكل حاجزاً وسداً منيعاً أمامها: «لم يكن بوسع حليمة مجال للبحث أو الاختبار فتقاليد القرية صارمة شديدة. وأسباب التعارف قليلة تكاد تكون معدومة بين الشباب والفتيات. ولم يكتب لحليمة أن تكون «سرتها» معقودة على فلان أو فلان حين ولادتها، كعادة بعض عائلات القرية، فبقيت غير مخطوبة إلى سن السابعة عشر مما جعل أمها دائبة التفكير، كثيرة الحيرة خصوصاً وهي ترجع عزوف الخطاب عن ابنتها إلى أنها وحيدة يتيمة، ليست من ذوي اليسار، ولا من أصحاب البيوتات، أو الجاه. إن بنات القرية لا يبقين إلى هذا السن دون خطبة أو زواج، فهل ستبور حليمة وتعنس»[2].

هكذا أصبحت حياة القرية ـ بعد رحيل «عبد الحميد» الأمل المنتظر ـ رمزاً للموت ومصدر كبت ومصادرة للحرية، ولإنسانية الإنسان. ولهذا فهي

---

(1) المصدر نفسه. ص (16 ـ 17).
(2) رواية «حليمة». ص (47 ـ 48).

لم تقف مكتوفة الأيدي أمام إرادة أمها بعد أن وصلها خطاب أسرة عبد الحميد تخاطبها في لهجة شديدة، متحمسة، مندفعة: القرية! ماذا عندك فيها؟ أبي تحت التراب من سنين... ما زال قبره يبعث فينا الحزن والألم... وما هي المكاسب العزيزة لدينا؟ عشر نخلات.. منزل خرب... منسج وثلاث معزات... أمن أجل هذا أبقى محرومة... مغبونة... أنا لم أتكلم قبل اليوم، ماذا تريدين مني؟ أخطبني هؤلاء الناس... وما لهم رغبة في إذلالك، هم يعرفون أنك ستكونين معي... وأجهشت بالبكاء، ودخلت الغرفة مغصوصة»[1].

إن الرغبة في الانتقال من فضاء يقيد حياتها، بل يلغيها، إلى فضاء آخر، هو فضاء المدينة (تونس) الذي سيتيح لها الفرصة لممارسة قناعاتها والانفلات من سلطة التقاليد القروية، عند حليمة، أصبحت قناعة لا مرد لها والانفلات ـ هنا ـ لا يكون بالعمل على تغيير العلاقات التي تسيره وتحكمه أي أن الانفلات من سلطة المكان لا يمر عبر الثورة، بل عبر طريق الفرار إلى فضاء آخر يحقق التوازن ويجلب السعادة، ويؤكد الذات، ويغير مجموعة من القيم لم تعد صالحة كما يراها عبد الحميد البطل الرئيسي، قبل أن يصير ذلك قناعة عند حليمة.

فحلم «حليمة» بالتغيير كقيمة فكرية، متصل بصورة أساسية بتغير المكان، وهو موقف عبد الحميد الذي يتبناه كأفق منطقي للوفاء بالتزامات أرادها الأديب أن تتحقق على يد بطله في المدينة (التحرر من سلطة الدين، سلطة التقاليد) لأنه أعجز من أن يحققها في القرية، ومواجهة الواقع الفكري المؤطر بالتقاليد من جهة وهيمنة المستعمر، وشيخ التراب (رئيس البلدية) يبسط نفوذه على القرية من جهة أخرى.

إن انغلاق فضاء القرية يقابله انفتاح فضاء المدينة، ولهذا، وبمجرد أن

(1) المصدر نفسه. ص (50).

التحقت حليمة بعبد الحميد وزُفّت إليه حتى انخرط في سلك المنظمة السرية التي بدأت تحضر للثورة ضد المستعمر: «إسمعي يا حليمة، ليست هناك قصة حب... كان الموعد حقاً... لكنه مع أحد المقاومين.. أنت تعرفين الظروف التي يعيشها الشعب الآن ـ الموعد مع مقاوم!.. إذاً لقد بدأتِ العمل الإيجابي واشتركتِ فعلاً في خوض المعركة... لكنك تناسيتِ أننا اتفقنا على العمل معاً عندما يحين الوقت»[1].

هكذا يتحول المكان إلى طاقة إنجازية واضحة على المستوى الدلالي، بانتقاله من مجرد شكل هندسي جغرافي روتيني، إلى عنصر بنائي حافل بالشخصيات وبالرؤية الفكرية، كما يحدده رولان بورناف: «إن الوضع المكاني في الرواية يمكنه أن يصبح مجدداً أساساً للمادة الحكائية ولتلاحق الأحداث والحوافز؛ أي أنه سيتحول في النهاية إلى مكوّن روائي جوهري ويحدث قطيعة مع مفهومه كديكور»[2] كما هو الحال بالضبط مع «العروسي».

إن رتابة شخصية عبد الحميد والثورة الضمنية لحليمة في فضاء القرية تحولت إلى واقع إيجابي بمجرد انتقالهما إلى المدينة، فبين فضاء القرية وفضاء المدينة تم التحول الفكري، وكذا رد الفعل إيجابياً.

مرة أخرى توظف ثنائية الفضاء والانتقال بينها ـ كما كان الأمر مع «عبد الله العروي» ـ كعنصر إيجابي فاعل ومؤثر في قدرة التحول عند أبطال الرواية ويأتي بمثابة تجسيد لمحورية الفضاء ومكوناته المكانية والاجتماعية، ومسار حتمي يجسد البناء الفكري للرواية[3].

ومن هنا كان تفاعل الشخصيات مع الفضاء، سواء الذي وجدت فيه، أو الذي انتقلت إليه، بصفته منتج رؤية، وأحكام قيّمة تتبعها مواقف فعلية

---

(1) رواية «حليمة». ص (70).

(2) حسن البحراوي «بنية الشكل الروائي». ص (93).

(3) Roland Bourneuf et Réal Ouellet; L'univers du roman, p: 105.

تصنف في خانة «رد الفعل»: «وتساءل عبد الحميد فيما بينه وبين نفسه: هل يمكن لحليمة أن تقوم بدور فعال؟ إنها امرأة... قد يعسر عليها ذلك... إنه دورنا نحن الرجال... نحن خلقنا لهذا، للعمل الشاق، للسجن، للتعذيب، للفداء، للتضحية»[1]، هذا رد فعل القروي الذي لم يتخلص نهائياً من ثقافة القرية: «وكادت تتغلب نظرة التقاليد والعادات إلى المرأة، وإلى دورها في المجتمع وإلى وظيفتها في الحياة. ولكن الثقة في حليمة انتصرت في النهاية»[2].

تحت تأثير المكان وتأطيره لفكر عبد الحميد، تغير الموقف من المرأة وبالتالي من حركية المجتمع الذي ينتقل من الرتابة والخنوع، إلى موقف مناقض تماماً: «كان الوقت ظهراً عندما أقبل عبد الحميد على حليمة يقول لها في لهجة حازمة جادة: إنك ستحملين هذه الحقيبة إلى الإخوان... الحقيبة فيها سلاح... ستحملينها إلى حمام سيدي عبد القادر بزنقة الكدية»[3].

وفي رواية «التوت المر» يكون رفض القيم الاجتماعية هو الدافع إلى التفكير في المجابهة من أجل تغيير الواقع لا من خلال تغيير المكان ولكن هذه المرة في داخل المكان نفسه، فقط تغيير المواقع (عبد الله الذي هو في الحقيقة عبد الحميد) عندما يكتشف حيل المستعمر وعملائه واندفاع شباب القرية وراء تناول المخدر «التكروري» يصرخ داعياً إلى تغيير الواقع واعتزال كل الفضاءات المساعدة على تفشي هذه الموبقات (المقهى): «إن غضبي يتناول القضية من أساسها... لماذا نسير إلى الهاوية؟! شبابنا يندفع مطواعاً إلى هذا المخدر... مساكين أولئك الذين يدعون أننا مقبلون على الثورة... هل نقبل عليها بالشباب الأرعن؟.. هل نقابل القوى الغاشمة بالعقول المخبولة والصدور المنخورة.. هه»[4] «فرنسا تمنع التكروري في بلادها لكنه

---

(1) رواية «حليمة». ص (74 - 75).
(2) و (3) المصدر نفسه. ص (75).
(4) رواية «التوت المر». ص (110).

هنا مباح! هل هنالك أعجب من هذا؟. . هل تود حكومة الاستعمار أن تسلم عقول الشعب وتصح أجسامهم؟ محال»[1].

إن حركة الشخصيات عند «العروسي» في المكان وتفاعلها معه، تدفعنا إلى تحديد وتصنيف جملة من الأماكن، إنطلاقاً من مكوناتها الطبيعية والثقافية والاجتماعية، وكيفية تأثيرها وتوجيهها للمعنى. وعليه فإننا ـ وتسهيلاً لعملية التصنيف والاستقراء ـ نقسمها إلى: فضاءات كبرى وفضاءات صغرى ضمنية.

فضاء القرية ↔ فضاء المدينة	
(البيت/ المقهى)	(الفضاء المقابل، فضاء الإنتقال والملجأ)
(المحل/ الشارع)	
(البستان)	

«شكل 16»

إن فضاء القرية في أعمال «العروسي» يمثل مسرح الأحداث المركزي، يحتوي أفضية صغرى (جزئية) تتكاثف وتتكامل وظيفياً بداخلها لتعطي معنى للفضاء العام. وبالتالي فالبعد الدلالي ينقسم إلى بعدين متكاملين: طبيعة القرية، وتمثل البعد الأول، بينما يمثل البعد الثاني ما ينعكس بداخل هذه القرية من حياة اجتماعية بكل تناقضاتها وصراعاتها.

هذا الجو الاجتماعي المتميز بالتدهور والتراجع اللذين فرضهما الدخيل (العنصر السالب بالقرية)، خلق بالمقابل نزعتين متناقضتين في روايات العروسي: الأولى، هروبية (حليمة، ومن الضحايا) حيث يحاول أبطال الرواية التملص من ربكة المكان الذي أصبح مثقلاً بالسلبيات والمنغصات اليومية للحياة: إلتحق «عبد الحميد» بوالده بتونس[2] واستقر هناك هروباً من واقع

---

(1) المصدر نفسه. ص (150).

(2) رواية «حليمة». ص (32 ـ 33).

القرية، فكان سبباً في التحاق «حليمة» به[1] رغم أن هذه الهروبية لم تكن سلبية على كلية.

أما النزعة الثانية فهي على عكس الأولى (التوت المر) فالظروف القاسية التي كانت تهيمن على فضاء القرية، وكانت سبباً في تدهور أوضاع الحياة، وانتشار «التكروري» واستبداد المستعمر وأعوانه وعملائه، كانت كلها سبباً في تشكل الوعي محلياً لدى شباب القرية وأدى ذلك إلى التمسك بالمكان والذود عنه حتى النصر.

إن الإيمان بالمستقبل والأمل في التغيير الذي راود أبطال لعروسي، يمر عبر تغيير الواقع (المكان) سواء كان ذلك عن طريق الهروب واستبدال فضاء بفضاء، أو بالثورة ضد الواقع والتمسك بالمكان. وهذا حتم إيجاد أفضية إضافية - سواء كانت مقابلة (القرية/ تونس) أو ضمنية (القرية/ القرية) - فسيحة تشجع على الهجرة والانتقال لتوليد الأمل (إنتقال عبد الحميد وحليمة إلى تونس ومشاركتهما في الثورة ضد المستعمر حتى الاستقلال)، أو ضيقة تكثف الموقف وتفجره لتبعث شظايا انفجاره الأمل في النفوس، وتحقيق الحلم المنتظر في الإنتصار. ومن هذه الأفضية نجد البيت، الكوخ، المحل، المقهى، الحقل، الشارع، الأماكن العمومية...

الشخصيات حددت لنفسها أفضية خاصة تسعفها في التعبير عن رؤيتها، وتجسيدها في صيغ متعددة، وتتخذ بالمقابل موقفاً من النضال العام. ومن خلال هذا الموقف المؤطر بنظريتين متقابلتين فضائياً، تتولد الإيحاءات الدالة من الرؤى والمواقف الأيديولوجية: الشيخ مفتاح الذي فر من بلده الأصلي ليبيا أيام هجوم الطليان يعيش في كوخ صغير بجوار بستان سي الصالح، يشتعل حماساً «الساحة الصغيرة هي مستراحهم ومجلسهم بالنهار... لقد

---

(1) راجع، ص (258) من البحث (الفقرة التي تبرز تحدي حليمة لأمها ورفضها البقاء في القرية).

نكرم عليهم سي الصالح بجذوع نخل أحاطوا بها الساحة وجعلوا منها مصاطب تقيهم برد الأرض في الشتاء ويتخذون منها مقاعد في الفصول الأخرى»[1].

كما يتحول فضاء البيت إلى مولد للأفكار والرؤى، يبعث على الإحساس بتأزم الواقع من جراء الفوارق الطبقية: «تلمظ الشيخ مفتاح بقية كأس الشاي بعد أن رشف آخر حسوة فيه، ثم زوى ما بين حاجبيه الأشيبين فتجمعت كتلة من تجاعيد جبينه بالنصف من جبهته وأمسك بجرد الحصير المصنوع من قش «القديم» وخاطب ابنته: ـ بالله عليك يا بنتي أعطيني الحجرة الملساء أتوسدها لأنام بعض الوقت. . آه! يا مبروكة إن المسحاة هدت ظهري تكاد تقسمه يا رب يا مفرج الكروب. . . فرج عنا الكرب يا رب»[2].

بينما ـ ومن مكان مقابل لكوخ الشيخ مفتاح ـ يعيش «السيد عبد الصمد بليداً أبلد، لكنه يعيش في الريش والحشايا! . ينعم برغد العيش وبذخ الحياة، وفوق ذلك فهو يحسب أمثالنا من المعذبين في الأرض خدماً له يسومهم سوء العذاب بما يكلفهم من عمل شاق ليمتن عليهم بأبخس الأجور. . .»[3].

كانت هذه الخواطر المتشائمة تدور برأس مبروكة وتنهش تفكيرها، خواطر بعضها واضح كل الوضوح، وبعضها غامض يشبه الرمز، لكنه لا يقل مفعولاً في نفسها عن بقية الخواطر الأخرى»[4].

هكذا يتحول الفضاء الذي يسكنه الشيخ «مفتاح» في عين ابنته «مبروكة» إلى فضاء سجن يحاصرها، ويحاصر أحلامها وطموحاتها، كما يحاصر ذاكرة

---

(1) رواية «التوت المر» ص (12).
(2) المصدر نفسه. ص (7).
(3) المصدر نفسه. ص (18).
(4) رواية «التوت المر» ص (18).

والدها، وهذا الواقع له علاقة وطيدة بواقع الفضاء العام (القرية) لكنه لا يأسر الأفكار بل يدفع بها إلى البحث عن الحلول وعن البدائل، فيتحول فضاء المقهى من سجن آخر لطموحات الشباب وآمالهم ومجالاً يأوي الهاربين من هموم الواقع، إلى خلية يلتقي فيها «عبد الله» ببقية شباب القرية يبحثون عن الحلول الضرورية لأزمة القرية والمخاطر التي تحيط بها.

ويتحول فضاء المتجر (المحل) الذي يعمل فيه «عبد الله» أجيراً إلى مدرسة يتعلم فيها عبد الله وسائل وإمكانات تغيير المحيط وتحدي المخاطر، في هذا الفضاء الضيق تنزاح الغشاوة عن عينيه: «أهل العقول في راحة يا ابني، رحم الله من قال: تعيش الكلاب في رؤوس المجانين، لكن ما العمل؟ وحشيشة التكروري تباع في الأسواق بإذن الحكومة؟.. لا حول ولا قوة إلاّ بالله.

- صدقت بالله يا بابا لكن ماذا نفعل؟

فرد عليه الشيخ، وهو يؤرجح رأسه:

- ماذا نفعل؟ في إمكاننا أن نفعل... أن نفعل الكثير... هل المسؤول عن ذلك غير أنفسنا؟ لم يجبرنا الحاكم على تعاطي هذه الحشيشة الملعونة!.. لقد تغير الزمان وتبدلت الأوضاع، لم نعرف هذه الموبقات من قبل... أنت طفل صغير.. أما أنا فأعرف... لم نعرف هذا إلاّ بعدما عرفنا الجندرمي والمراقب...

- يقولون: إنهم جاؤوا يعلموننا، يمدنوننا، لكنهم يسمحون بهذه الموبقات!.. كيف ذلك؟ آخر زمان يا ولدي.. الله يبقي علينا ستره»[1].

ولما يحصل الوعي وتنفلت الذات من حصار الواقع يحرق «إبراهيم بن

(1) المصدر نفسه. ص (98 - 99).

أحمد العائب» أحد عملاء الاستعمار، حانوت والده، لأنه فاجأه يتآمره مع الجنلرمة لتوسيع توزيع ورعاية حشيشة التكروري.

وبذلك تتحول هذه الفضاءات الصغيرة إلى عنصر فاعل في إعادة تشكيل الفضاء العام وتغيير واقعه: «امتدت ظلال الجدران إلى المشرق ذراعين أو أكثر وهب النسيم الشرقي رطباً ندياً يحمل رائحة الضريع ونكهة البحر، واستطاب عبد الله الظل الوارف والنسيم العليل فاتكأ على البردعة الموجودة في ظل الجدار، وأسلم نفسه إلى نشوة لذيذة حبيبة، نشوة الفوز والانتصار»[1].

هكذا يجسد الفضاء أهم التحولات الداخلية التي نما من خلالها الوعي الذاتي والرؤية الداخلية لسيرورة الذات في زمن الطفولة. وتشكل هذه القاعدة الدلالية العمود الفقري للنص، وتتوزع عبر الأمثلة المتقابلة ونفرز تفرعات سردية تحتضن مفهوم الوعي الاجتماعي من خلال الفضاء الجماعي (القرية) الذي ينعكس على وعي الصورة الذاتية ويتفاعل معها، انطلاقاً من هذه العلاقة الجدلية بين الذات والآخر المستعمر ومن يدعمه من إقطاع وبورجوازية محلية، الآخر المنتج للتكروري والمساعد على انتشاره، منتج وسيلة دمار المكان. التكروري حشيشة مخدرة رهيبة أتت على أشخاص كثيرين، أغلبهم من الطبقة الكادحة والمغلوبة على أمرها تتعاطاها من أجل أن تنسى الوضع المزري، والفوارق الاجتماعية التي أصبحت تهيمن على مجتمع القرية: «ما فائدتك من التكروري؟.. هل تعرفينه من قبل؟ فأجابته:

- لا والله أنا لم أره أبداً، لكن بلغني أنه يجعل صاحبه إنساناً آخر، ينتقل به إلى عالم سحري خلاب... أردت أن أنتقل ولو للحظة واحدة، عن

---

(1) رواية «التوت المر» ص (197).

عالمي، عن واقعي النحس المشؤوم... أريد أن أرى نفسي أمشي على قدميّ، مرفوعة الرأس، منتصبة القامة... لقد سئمت حياتي، سئمت انكبابي على الأرض... آه... ليتها لم تلدني... أرجوك يا سيدي، أتوسل إليك بكل الأولياء... سأكتم الخبر... لن يعلم أحد...»[1].

يتحول البحث من الذات، إلى البحث في انعكاس صورة الذات على النسيج الاجتماعي المحيط بها؛ القرية كمجتمع صغير له خصائصه الاقتصادية والاجتماعية ورموزه العقائدية وقيمه (الأولياء الصالحون... العادات والتقاليد الاجتماعية، المعتقدات..) فتأتي بنية الفضاء الروائي عند لعروسي المطوي على هذا الشكل:

الفضاء العام	ف. الإقامة	ف. العمل	ف. الالتقاء	الوظيفة الدلالية
القرية	البيت الكوخ القصر	الحقل المتجر المقهى	المقهى س. العمومية السوق	تجسيد مجال الصراع الطبقي

«شكل 17»

تصب كل هذه التفرعات التي أمدنا بها فضاء القرية، بل وأطرها أفقياً وعمودياً ببنية فكرية تتحدد من خلالها رؤية الأديب، وتصوراته لجملة من القيم المعيارية تتعلق بقضايا كبرى، تنطلق من النص لتتجاوزه نحو قضية الهوية، الحرية، الاختيار، التاريخ... لتصب في مجال واحد وهو الواقع العام، زمن الاستعمار، هذا المجال الذي تؤطره رؤية الأديب المؤدلجة.

«كنت في ريعان الشباب عندما هجم الطليان على طرابلس، وكنت قبل

(1) رواية «التوت المر». ص (134 ـ 135).

ذلك أعيش في الذكريات الحلوة وأحلام النخوة والشهامة، كلما حدثني والدي المرحوم عن ثورة «غومة» ضد الأتراك العثمانيين، وعن أصناف البطولة التي أظهرها والدي أثناء تلك الثورة. . . وجاء العدوان الإيطالي وأنا في ذلك الجو من النخوة والحماس، فوجدت نفسي مدفوعاً إلى تلبية نداء الواجب والدفاع عن الوطن. . . صارعنا الطليان وصارعناه، وجرت علينا أهوال وأهوال. . . وتعلقنا بأمل الفوز والانتصار، لكن انتصارنا كان برقاً خلباً إذ غدر بنا العدو، ودارت علينا الدوائر؛ فانهزمت المقاومة. . . وتمكن الغزاة من تثبيت أقدامهم في أرض الوطن فزادهم ذلك الانتصار إمعاناً في التنكيل وتخريباً للديار، وتقتيلاً وتشريداً للسكان، وهكذا وجدت نفسي هائماً في الطريق مع زوجتي مشردين في القفار والبراري، مع عشرات الآلاف من أمثالنا باحثين عن الملجأ والاستقرار. . .»[1].

فيصبح اختيار الفضاء - إنطلاقاً من هذا المنطق - مجالاً لاستقراء عناصر هذه الرؤية، وتشكلها، ورصد لتراكمات التجربة وتحول الذات الداخلية (لعبد الله، عبد الحميد، حليمة. . .) إلى ذات جماعية (الوعي الوطني) تبرز في نهاية المطاف البعد الأيديولوجي للنص (إشكالية صراع الذات/ الآخر الدخيل)، الصراع الطبقي، التفاوت الطبقي الذي كان مدخل المستعمر إلى البلاد، وسبب استمرار بقائه.

رغم أن الأديب يحاول - هنا - تجاوز القيمة التوثيقية الذاتية إلى تكثيف الدلالات وتجذيرها في فضاء الإشكاليات الفكرية، والحضارية، والانتماء الاجتماعي والتاريخي، وما ينتج عن ذلك من مسافات نقدية بين الحاضر والماضي، بين فضاء الذاكرة وزمن الكتابة.

يستجمع الأديب عناصر البيئة الاجتماعية ورموزها الفاعلة في تشكل الهوية الجماعية، معتمداً الوصف الواقعي، ومحاولاً إعطاء هذا الوصف الواقعي للمكان، والأحداث، والشخصيات نفس الوظيفة الدلالية والرمزية

---

(1) رواية «التوت المر». ص (125 - 126).

لتحديد جملة من المعطيات الواقعية؛ تشكل في نهاية المطاف مستنداً للمسافة النقدية، التي تؤطرها الرؤية الأيديولوجية، وهي رؤية الكاتب وموقفه، يبثهما في ثنايا النص، من خلال استنطاق الفضاء المكاني، وتشريحه وجعله يبوح بكل تناقضاته التي تقدم في النهاية سبب تشكل الواقع بكل مفارقاته وتناقضاته وصيرورته.

لم يشذ الأديب التونسي «العروسي» عن زميليه «وطار» و«عبدالله العروي»، في ما يتعلق بالفضاء النصي، إلاّ في بعض الجزئيات التي تشكل خصوصيته، وهي تنبع أساساً من توجهه الفكري وهدفه من الكتابة أصلاً، حيث تأتي أعماله على الشكل التالي:

1 ـ «حليمة»: وعدد صفحاتها 124 صفحة.

عدد صفحات النص 108 صفحات.

ملحق للسرد اللغوي أعده الأستاذ «إبراهيم بن مراد» 11 صفحة.

ملحق للمراجعة المساعدة على إنجاز السرد اللغوي 02 صفحتان.

ملحق لمؤلفات الأديب 02 صفحتان. قسمت الرواية إلى قسمين:

القسم الأول 8 فصول 53 صفحة.

القسم الثاني 5 فصول 45 صفحة.

القسم الأول		القسم الثاني	
الفصل	ع. صفحة	الفصل	ع. صفحة
1	5		
2	5		
3	3		
4	8	9	14
5	10	10	4
6	6	11	12
7	5	12	4
8	11	13	11

«شكل رقم 18»

2 ـ الرواية الثانية «التوت المر»:

قسمت إلى 16 فصلاً 214 صفحة موزعة كالتالي:

فصل	عدد الصفحات	الزمن
1	14	حاضر/ ماضي
2	11	حاضر
3	14	حاضر
4	14	حاضر
5	10	حاضر
6	20	حاضر
7	09	حاضر
8	11	حاضر
9	16	حاضر/ ماضي
10	14	حاضر
11	14	حاضر/ ماضي
12	12	ماضي/ حاضر
13	09	حاضر
14	17	حاضر
15	14	حاضر
16	04	ماضي/ حاضر

«شكل 19»

وبهذا لم يختلف لعروسي عن زميليه في ما يتعلق بالفضاء النصي حيث قام بتقسيم مؤلفاته إلى فصول وأقسام، يتحكم في بنية هذه الفصول (الحجم) الأحداث الفرعية التي تتسارع لتشكل الحدث العام للرواية، بحكم أن هذا الفضاء لا يعيش منعزلاً عن باقي عناصر السرد وإنما يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى.كالشخصيات. وعدم النظر إليه ضمن هذه العلاقات والصلات التي يقيمها وتتداخل معه في البنية النهائية للنص، يجعل من العسير فهم الدور الذي ينهض به الفضاء الروائي عامة داخل السرد.

ووعي الأديب بهذه القضايا مسبقاً هو الذي ساعده من الناحيتين النظرية والوظيفية وبشكل دقيق على صياغة أعماله وحسن توظيف توجهه الفكري[1].

وخلاصة القول في هذا المجال تقول: إذا كانت أعمال «عبد الله العروي» لا تفصح بسهولة عن التوجه الأيديولوجي، فإن أعمال كل من «العروسي»، و«وطار» - بشكل أدق - جاءت أشد وضوحاً وبروزاً، ولعل «وطار» كان أكثرهم جميعاً «مباشرة» لخطابه الأيديولوجي، حيث وصل الأمر عنده في كثير من الأحيان إلى الخطابية المباشرة[2] فكل عناصر الرواية عنده مرسومة من منظور أيديولوجي صارم، كما سلف القول، مما لا يسمح بالتأويل خارج هذا المنظور.

كما يتضح من خلال النماذج المدروسة، حرص هؤلاء الأدباء في ضوء اتجاههم وانتمائهم الأيديولوجي على بناء مجتمع روائي يلتصق بالواقع، وهو التقسيم الطبقي للمجتمع وإبراز الصراع الطبقي فيه، وكثيراً ما تطبق الآراء الاشتراكية تطبيقاً قاسياً على مجتمع الرواية[3].

وقد تفاوتت أهمية المكان عندهم؛ اكتسى أهمية قصوى في أعمال «عبد الله العروي»، فكانت له دلالته الأيديولوجية، عندما تحمل وظيفة نقل فكر المؤلف وموقفه من الواقع المحلي من خلال الواقع المقابل (الآخر) فتقاطعت الأمكنة التي احتضنت الأحداث (في «الغربة» و «اليتيم»، بل حتى في «الفريق والأوراق») بين الشمال والجنوب، لتبرز في النهاية العلاقة الجدلية بين الفضائين وفق رؤية محددة.

وقد استغل الأديب عنصر المكان للإفصاح عن منهجه في الدعوة إلى

---

(1) «محمد لعروسي المطوي» إشراف عمر بن سالم. دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1992. ص (33 - 69).

(2) راجع «اللاز I» ص (46 - 48 - 49 - 161 - 162 - 173..) وكذا اللاز ط II ص (30 - 50 - 52 - 176 - 177..).

(3) سنعود إلى هذه القضية في الفصل الثالث بأكثر توضيح وشمولية.

تحديد الموقف من البديل الذي أراد له أن يكون غامضاً. . . ولهذا الغموض مبرراته عنده، فهو يركز على إبراز تشكل المعاناة، ويعري العلاقات الاجتماعية التي تسود كلا الفضاءين (الشمال/ الجنوب) في ضوء زمان واحد وإن اختلفا تاريخياً: الشروع في البناء والتشييد والترميم في الشمال، البحث عن السبل المؤدية لذلك في المقابل وما نتج عن ذلك من مظاهر الاضطراب والتأزم لدى مجتمع الجنوب (الوعي الكائن) وبالتالي فالبحث عن الوعي الذي يجب أن يكون عليه الواقع في الجنوب في إطار الدولة الإشتراكية المنشودة (موقف إدريس// موقف عمر)[1]، (موقف إدريس// موقف جليل، حمدون)[2] وهذه نظرة أيديولوجية يحكمها الموقف من هذا الصراع الطبقي، والوعي بكل خلفياته.

بينما نجد عنصر الفضاء (المكان) عند الأديب الجزائري الطاهر وطار قد تضاءلت أهميته، ومرد ذلك كما سبق توضيحه يعود أساساً إلى كون الأديب هدف إلى إرسال خطاب محدد للقارىء، يحاكم فيه أسباب تدهور الأوضاع الاجتماعية والفكرية بعد الثورة مباشرة، ومرد ذلك، قضايا لا تحتاج إلى مناورة الفن، ولا الفكر للكشف عنها. قد تفيدها بدورنا - إذا ما نحن تمسكنا بأدبية الأديب وقدرته الإبداعية - إلى كون النظرية «الماركسية» تتجاوز المكان، وترى أن كل الأمكنة، بل الأرض كلها مسرح للصراع الطبقي. . . والحال كذلك، أصبح وجود المكان، بل حتى الزمان كوسيلتين لبناء النص الروائي لا غير، يتم بقدر الحاجة إليه فنياً - ومن هنا يصبح النص الروائي ككل، هو الحامل الأيديولوجي بأحداثه وشخصياته وزمانه ومكانه، ويخضع لمتطلبات الفن الروائي، فالمجتمع يبدو طبقياً والأحداث من بدايتها صراع طبقي، والشخصيات مؤدلجة تعرف غريزياً النظرية «الماركسية» (حمو، بعطوش، قدور، جميلة. .) حتى وإن لم تكن مثقفة: «حمو»، «الفرحي»،

---

(1) في رواية «الغربة» ص (20 - 21 - 22 - 23).

(2) في رواية «اليتيم» ص (150 - 151 - 152 - 153 - 154 - 155).

«الكابران رمضان»، «بعطوش»... إلخ. فانطلاق الأديب من وجهة نظر محددة، وأفكار ثابتة، وتصويره لجو واحد، جعلت المكان يأخذ طابعه الكلاسيكي (مسرح الأحداث لا غير) والتبرير الفني لدى الأديب؛ هو أن كل عناصر الرواية يجب أن تتفاعل مع بعضها دون تمييز، فهي - هنا - خاضعة لدور واحد، هو، كونها حامل أيديولوجي أي وسيلة لنقل الخطاب كما حدده الكاتب، وهو بذلك يريح القارىء من عناء البحث عن أيديولوجيا النص عندما صرح بها وجعلها غالبة على البناء الفني واضحة صريحة.

في حين نجد المكان عند الأديب التونسي «محمد لعروسي المطوي» يحجز حيزاً مهماً في أعماله، حيث إن للمكان دلالته الأيديولوجية في الروايات فهو المسرح الذي يبرز الشخصيات، وهي تمثل الأيديولوجيات المتصارعة من خلال الحوار الذي يكشف الستار عن الانتماء الأيديولوجي، وكذا وصف المكان، حيث استطاع من خلال وصفه الأماكن ورسمه الشخصيات أن يبرز دور المكان كحامل أيديولوجي، وفي الوقت نفسه بنائه لفضاء روائي مشحون بالأفكار والأفكار المضادة، بعيداً عن تدخله المباشر، أو أي تصريح أو تلميح أيديولوجي، لأن الأمكنة المختلفة تولت مهمة ذلك، وهذا جنب أفكاره التجريد، حيث أسبغ على تلك الفضاءات الحياة الإنسانية فجاءت أقرب إلى الفهم والاستيعاب، بعيدة عن الترف الفكري الذي يتنافس فيه المثقفون ويتجادلون، كما كان ذلك واضحاً «عند وطار»، و«العروي».

جعل الأديب المكان محدداً لشخصياته وأبطاله، ووسيلة فاعلة في تنويع هذه الشخصيات، فالقادم من بيئة شعبية تُحدِّد ملامحه بانتمائه المكاني وتعرف اهتماماته وميوله، وابن البيئة الراقية يرتسم انطباعه الأولي وتتجلى منه اهتماماته وميولاته أيضاً. وبذلك أصبح المكان دليل الشخصيات قبل كل شيء آخر، فالتفاوت المكاني هو أساس التفاوت الطبقي، وهذه رؤية أيديولوجية. وبذلك استقام له بناؤه الفني، حيث وظف عنصري المكان والزمان لتحريك شخصياته، وانطلاقها بأفكاره هو، وأفكار جيله، جيل الثورة، والأديب أحد أفراد هذا الجيل. فقدم لنا الشخصية الواعية (الراوي) والشخصية الثائرة

(أبطاله) والشخصية الناقمة على كل الأوضاع بسبب المكان (عائشة المشلولة) والشخصية المستسلمة الحالمة (الشيخ مفتاح).

كما اتسم عنصر المكان الضيق على غرار وطار وخلافاً لعبد الله العروي، حيث لم تخرج الأحداث من فضاء القرية الضيق، فالقرية بالنسبة إليه هي فتيل الثورة وهي جوهر الحركة الوطنية التونسية، (وجهة نظر أيديولوجية) حتى وإن كان الانتقال إلى تونس (حليمة) بمثابة شحن وتطوير وترسيخ الفكرة عند أبطاله، إلاّ أن عنصر المكان يظل مغلقاً، لا يتيح القدرة على استغلاله استغلالاً كافياً كحامل أيديولوجي، ولعل هذا ما يفسر سقوط الأديب في تلك الأجواء الرومانسية عند وصف المكان الذي أثقل بناء النص في كثير من الأحيان[1] ذلك أن الوصف المكاني المبالغ فيه والذي تحول إلى مادة روائية مهيمنة، أدى دوراً عكسياً لما كان يجب أن يقوم به؛ «فالوضع المكاني في الرواية يمكنه أن يصبح محدداً أساسياً للمادة الحكائية ولتلاحق الأحداث والحوافز، أي أنه سيتحول في النهاية إلى مكون روائي جوهري يحدث القطيعة مع مفهومه كديكور»[2]. لو استطاع الأديب التوفيق بين الأيديولوجي والفني، وتخلص من هيمنة الأيديولوجي على الفني لكان ذلك أجدى وأنفع للعملية الإبداعية عنده حتى وإن كنا نؤمن بأثر زمن الكتابة في توجيه العملية الإبداعية عموماً، وهي ميزة كل الشعوب المستقلة حديثاً.

---

(1) أنظر «حليمة» ص (10 ـ 17 ـ 20 ـ 36 ـ 37 ـ 53 ـ 54).
ـ وكذا «التوت المر» ص (36 ـ 37 ـ 38 ـ 67 ـ 68 ـ 120 ـ 121 ـ 169 ـ 197 ـ 209).

(2) حسن البحراوي «بنية الشكل الروائي» ص (32 ـ 33).

الفصل الثاني

بنية الزمن

1 ـ مدخل نظري

2 ـ دلالة الزمن التاريخي

3 ـ دلالة الزمن الاجتماعي

4 ـ دلالة الزمن النصي

مسرد تاريخي:

للرواية زمنية مزدوجة، بل هي في الواقع العام ذات ثلاثة أبعاد زمنية:

ـ الزمنية المتخيلة؛ الكامنة في بنيتها السردية الدالة الموحدة.

ـ زمنية تجلّيها؛ في لحظة زمنية حدثية محددة.

ـ زمنية قراءتها؛ أو كما يقسمها رولان بورناف: زمن المغامرة، زمن الكتابة، زمن القراءة، وذلك انطلاقاً من كونها فن زمني، وأن الزمن لن يبقى قيمة أو شرطاً للإنجاز، إذا أصبح موضوعاً للرواية أو أحياناً بطلها[1]، وهي نفس التقسيمات التي اعتمدها ميشال بوتور[2].

---

(1) Roland Bourneuf; L'univers du Roman p.128 - 149.

(2) أنظر ميشال بوتور «بحوث في الرواية الجديدة» ص (118).

نخلص من هذا التقديم السريع إلى القول أن الرواية في شكلها العام والنهائي «بنية زمنية متخيلة خاصة، داخل البنية الحدثية الواقعية، أو بتعبير آخر ـ أكبر عينية وتحديداً ـ هي تاريخ متخيل داخل التاريخ الموضوعي(*). . . ورغم الإختلاف في الطبيعة البنيوية الزمنية، بين المتخيل والموضوعي، فإن بين الزمنين أو التاريخين علاقة ضرورية، أكبر من تزامنها، هي علاقة التفاعل بينهما»[1] وهذا جوهر ما نبحث عنه في هذا السياق.

شيء مؤكد، أن العملية الإبداعية بصفة عامة، والرواية على وجه الخصوص، لا تنشأ من فراغ أي من خيال بحت، وإنما هي ثمرة للبنية الواقعية السائدة، الاجتماعية والحياتية والثقافية على السواء، هذا من حيث كونها عملاً مؤثراً ومتأثراً، يفيد ويستفيد من المحيط، وبالتالي فهي واقعية لتناولها الواقع بكل ما يعج به من صراعات ومتناقضات وحركية، وهي ثمرة بلغة التخيل لا بلغة الإستنساخ والانعكاس المباشر، أي أنها تعبير إبداعي صادر عن موقع وموقف وممارسة وخبرة حية وثقافية»[2] فهي ـ إذن ـ في نهاية المطاف «شكل الزمن بامتياز»[3] لكونها الشكل الوحيد الذي باستطاعته التقاط الزمن وتشخيصه في تجلياته المختلفة، الميتولوجية، والتاريخية، والفلسفية، والبيوغرافية. . . إلخ.

ومن هنا أصبحت الرواية الحديثة كما يحددها أمين محمود العالم

(*) قد يكون هذا التاريخ المتخيّل تاريخاً جزئياً أو عاماً أو ذاتياً أو مجتمعياً، قد يكون تاريخاً لشخص أو لحدث أو لموقف أو لخبرة أو للحظة تحول اجتماعي، وهذا ما يهمنا في هذا البحث.

(1) محمود أمين العالم «الرواية بين زمنيتها وزمانها» مجلة فصول عدد: 01. 1993 ص(13).

(2) محمود أمين العالم «الرواية بين زمنيتها وزمانها» مجلة فصول م 12 عدد: 01. 1993 ص (13).

(3) أنظر محمد برادة «الرواية أفقاً للشكل والخطاب المتعددين» مجلة فصول مجلد 11 عدد 4، 1993. ص (10).

«تاريخاً متخيلاً ذا زمنية متميزة خاصة داخل التاريخ الموضوعي. ولم تصبح مجرد سرد أدبي للتاريخ الموضوعي في بنيته الحدثية الخارجية، بل أصبحت التاريخ الإبداعي الوجداني العمقي المتخيل لهذا التاريخ الحدثي الذي يجاوز هذه المظاهر الحدثية الخارجية ليغوص في أعماق ما يدور في ما وراء، وفي باطن، وفي ما بين الأفراد والجماعات والطبقات، والأحداث، والوقائع الجزئية والعامة، الذاتية والجماعية من مشاعر وهواجس ورغبات وتطلعات، وإيرادات وأيديولوجيات وقيم ومواقف»[1].

فالرواية تتميز كشكل أدبي أساساً، بهذا العنصر الذي هو زمنيتها، فأهمية هذا العنصر بالنسبة للرواية، تتأتى من كونه يمثل روحها المتفتقة، وقلبها النابض، فبدون عنصر الزمن تفقد الأحداث حدثيتها وحركيتها.

ولعل هذا ما يؤكده باختين في قوله: «هناك ثلاث خصائص أساسية تميز الرواية من حيث المبدأ عن غيرها من الأجناس الأدبية: أولاها اتسامها بالتجسيد الأسلوبي ذي الأبعاد الثلاثة Stylistic three dimensionality وهو أمر وثيق الصلة بالوعي متعدد اللغات الذي يتحقق في الرواية. وثانيتها التغير الجذري الذي تحدثه في التماسح الزمني للصورة الأدبية وتكامل بنائها. وثالثتها، هي المنطقة الجديدة التي فتحتها الرواية لبناء الصورة الأدبية بناء متكاملاً ومتفوقاً، وهي منطقة الارتباط الوثيق مع الحاضر في كل تجلياته المتعددة والمفتوحة. وخصائص الرواية تلك، تتفاعل عضوياً في ما بينها»[2].

وموقف باختين، في حقيقة الأمر هو محل اتفاق كبير بين الدارسين والمهتمين بل حتى الروائيين، في «كون الرواية شكل الزمن بامتياز» وكذا

(1) محمود أمين العالم «الرواية بين زمنيتها وزمانها» ص (15).
(2) د. صبري حافظ «الرواية والحلقات القصصية» مجلة فصول. ص (42).

لكونها الشكل الوحيد الذي باستطاعته التقاط الزمن وتشخيصه. وقد حاولوا بذلك، مقاربة المظهر الزمني في الأعمال الروائية كل من زاويته المنهجية، ووفق رؤيته الفكرية، ومنطلقاته النظرية والنقدية.

وتدقيقاً لهذه القضية، ذات الأهمية بالنسبة لهذا الفصل، فإننا سوف نحاول تحديد هذه الإشكالية، من خلال تتبع أهم المراحل التاريخية، والمقاربات الفكرية، وأشكال التعامل مع الظاهرة الزمنية التي تحكمت فيها تصورات فلسفية وفكرية.

وبدءاً نقول، إذا كانت تلك التأملات الفلسفية بشأن حقيقة الزمن قد ظهرت في فترات متتالية، وفق ظروف تاريخية، ثقافية، كان فيها الصراع على أشده بين العقل وغيره من آليات التفكير، لتستكمل مسارها عبر التساؤلات اللاحقة، التي طرحها أمثال: «كانت» و«وهوسل» و«هيدجر» والتي كانت تمهيداً لظهور طروحات فلسفية مثالية وجودية... إلخ.

فإن موضوع الزمن بالنسبة للنقد الروائي تعود بداياته إلى مجموعة الشكلانيين الروس، حيث «يؤثر عن الشكلانيين الروس أنهم كانوا من الأوائل الذين أدرجوا مبحث الزمن في نظرية الأدب، ومارسوا بعضاً من تحديداته على الأعمال السردية [كما يقول تودوروف] وقد تم لهم ذلك حين جعلوا نقطة ارتكازهم ليس طبيعة الأحداث في ذاتها، وإنما العلاقة التي تجمع بين تلك الأحداث وتربط أجزاءها»[1] أي التمييز بين المبنى الحكائي والمتن الحكائي. والذي يتكئ أساساً على الاختلاف القائم في الترتيب الزمني للأحداث. هذا ما يوضحه «توماشوفسكي» في قوله: «إن المتن الحكائي، يمكن أن يعرض بطريقة عملية حسب النظام الطبيعي، بمعنى النظام الوقتي والسببي للأحداث.. وفي مقابل المتن الحكائي يوجد المبنى الحكائي الذي يتألف من نفس الأحداث بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل، كما يراعي

---

(1) حسن البحراوي «بنية الشكل الروائي» ص (107).

ما يتبعها من معلومات تُعَيِّنُها لنا»[1].

وهم بذلك يميزون بين المتن والمبنى، فالأول لا بد له من زمن ومنطق ينظم الأحداث التي يتضمنها والثاني يهتم بكيفية عرض الأحداث وتقديمها للقارىء تبعاً للنظام الذي ظهرت به في العمل المبدع (الرواية)، ومن هنا كان تصور الشكلانيين الروس، بداية للاهتمام بعنصر الزمن في الرواية، ومنطلقاً جاداً للبحث في مكوناته وخصائصه، بهدف صياغة منهجية واضحة لتحديده داخل النصوص المبدعة، ورسم الخلفيات البنائية والجمالية التي يكشف عنها.

وقد كان لهذا الموقف، والجهد البارز ـ الذي ظهر في عشرينيات هذا القرن ـ أثر بارز في ظهور تصورات اعتمدت الثنائية الشكلانية لتقسيم السرد إلى مظهرين هما: القصة (المحكي) والخطاب (الموضوع المرسل). ورغم أهمية هذا الجهد وجديته إلاّ أنه لم يستطع النفاذ والانتشار في حينه، لأسباب سنعود إلى ذكرها في حينه. كما لم يكن هذا الجهد الوحيد في الساحة، بل زامنه وعاصره موقف النقاد والدارسين الأنجلوساكسونيين؛ أمثال: «برسي لوبوك» و«إدوين مووير» وما كان لهذين الرجلين من أثر بارز في تطور مفهوم البنية الروائية، بصفة عامة حتى وإن لم يستطيعا ـ بدورهما ـ تشكيل أو إقامة مدرسة أو مذهب نقدي في هذا المجال، فإن مؤلفاتهما كان لها أثرها البارز في لفت الانتباه إلى هذه القضية. ومن أهم ما أولياه العناية، عنصر الزمن؛ فقد كانت تأملاتهما في هذه القضية، وعلاقته السردية ككل، تندرج في إطار «التأكيد على أهمية الزمن في السرد والتشديد على خطورة الدور المنوط به»[2] إلاّ أن معظم هذه الآراء وغيرها لم يكتب لها ـ كما سلف القول ـ أن تنتشر

---

(1) نظرية المنهج الشكلي، «نصوص الشكلانيين الروس». جمع وترجمة تيزفيتان تودوروف.ت. إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين. الدار البيضاء المغرب. ط I. 1980، ص (180).

(2) حسن البحراوي «بنية الشكل الروائي». ص (108).

وتشكل خلية عمل موحدة، أو نافذة، إلاّ بعد مرور وقت طويل.

ومع بداية الستينيات ـ العصر الذهبي للحركة النقدية الروائية ـ بدأت هذه الآراء تعود إلى السطح عن طريق مجموعة من النقاد والفلاسفة في شكل مقاربات وأشكال للتعامل مع الظاهرة الزمنية حتى وإن هيمنت عليها التصورات الفلسفية أكثر من التصورات الجمالية النقدية.

ولعل من أهم هذه المؤلفات العائدة إلى السطح، نجد مؤلف جورج لوكاتش(*) «نظرية الرواية»، الذي أولى اهتماماً بارزاً لقضية الزمن، من خلال اهتمامه بما ذهب إليه كل من، هيجل، وبريجسون، في قضية مفهوم الزمن، مع إعطائه صياغة مخالفة لما جاء في الفكر الفلسفي في القرن التاسع عشر. ومن هنا يتجلى مصدر الاختلاف البارز بين مفهوم الزمن عند هذين الفيلسوفين، اللذين كانا يريان بأن الزمن هو نمط من الإنجاز، ذو دلالة وصيغة متطورة، بينما يراه لوكاتش، ما هو إلاّ عملية انحطاط مستمر، وشاشة تقف بين الإنسان والمطلق[1].

وفي الوقت نفسه وككل العوامل المكوّنة لهذه البنية الجدلية التي هي الرواية، فإن الزمنية هي أيضاً ذات طبيعة دياليكتيكية، فهي سلبية وإيجابية المعنى؛ إنها ذلك الانحطاط التدريجي للبطل، وهي في الوقت نفسه تعبر عن الانتقال من شكل أدنى إلى شكل أكثر أصالة ووضوحاً لوعي العلاقات الإشكالية والموسطة التي تجمع بين الروح والقيم والمطلق. فالزمن بما هو عملية تحلل وانحطاط، فهو يحافظ باستمرار على علاقته المركبة والموسطة

(*) معظم أعمال هذا الرجل ظهرت في مراحل سابقة لكنها لم تبرز كفعاليات إلاّ مع بداية الستينيات، عندما تعرض لها النقاد الشيوعيون وبخاصة لوسيان جولدمان.

(1) «Luckas ne L'envisage dans la théorie du roman que comme processus de dégradation continuelle comme écran qui s'interpose entre l'homme et l'absolu» Georges Luckas; la théorie du roman. Trad de l'allemand par Jean Clairevoye, ed. Gonthier imp. en France 1975. p. 17.

بالقيم الأصيلة في شكلها المزدوج: الأمل المتوهم، والذكرى الطوعية المجردة من الوهم[1].

وكما أن الرواية تكون جزءاً من ثقافة المجتمع، وجسماً مركباً من اللغات والملفوظات والعلامات، وأن الروائي هو منظم كل ذلك[2] فهي أيضاً ملتقى الأزمنة في حواريتها وتقاطعاتها وتواليها (الحاضر، الماضي، المستقبل) وبالتالي فإن الميزة الجوهرية للعمل الروائي هي التقايس والتفاعل في الزمن وضمنه، بل إن المهم، هو رؤية وتفكير العالم، من خلال المضامين وتزامنها، والنظر إلى علاقاتها من زاوية زمنية واحدة[3]. من هذه المنطلقات النظرية بدأ باختين معالجة إشكالية الزمن، من خلال مناقشته لعالم الرواية، وهو لا يختلف كثيراً عن لوكاتش، بل يقترب من مفاهيمه بالنسبة للرواية كبنية فنية اقتراباً يكاد يكون كلياً، إلاّ أنه في موضوع الزمن، نجده يختلف معه تماماً. فعنده تكون الميزة الجوهرية للعمل الروائي، هي التعايش والتفاعل في الزمن وضمنه، بل إنه يعتقد بأن المهم هو رؤية وتفكير العالم من خلال تنوع المضامين، ويذهب إلى أبعد من ذلك عندما يشترط الانتقال من العالم الملحمي إلى العالم الروائي بخاصية الزمن؛ فالملحمة القديمة تتميز بزمنها البطولي المتباعد ذي الطابع الخاص الذي يتيح رؤية الماضي على ضوء المستقبل، بينما الرواية الحدثية، تعامل الماضي بشكل مألوف، أي كما لو كان ماضيها الخاص: «إن ما يحدد الرواية عند باختين، إنما هو التجربة والمعرفة والممارسة في الزمن، وأخيراً فإذا كان الزمن الملحمي مكتملاً ومنغلقاً على نفسه فإن الزمن الروائي يظل عديم الاكتمال لأنه يملك إمكانية الانفتاح على المستقبل في أية لحظة، ولكن الزمنين معاً حسب باختين

---

(1) Georges Luckas; la théorie du roman p. 177 إستعنا بترجمة حسن البحراوي مع التعديل والتصحيح.

(2) أنظر ميخائيل باختين «الخطاب الروائي» مقدمة المترجم، ص (22).

(3) أنظر ميخائيل باختين «شاعرية ديستوفسكي» ص (60 ـ 61).

يشتركان في كونهما ليسا زمناً بالمعنى الضيق للكلمة، وإنما هما أحد مستويات الترتيب للأزمنة والقيم»[1].

وتبقى خاصية الزمن في العمل الروائي تشد اهتمام الدارسين والنقاد بالنظر إليه كعنصر محوري[2] تدور في إطاره وضمنه الأعمال الروائية، بل إن بعض النقاد ذهبوا إلى أنه لا يمكن فهم العمل الروائي إلاّ في إطار الزمن وفي إطار احترام خاصيته، فالوعي بالزمن هو ما يجعل الإنسان يعاني من المشاعر المقلقة ويضعه في مجال سلبي يمنع عنه حقه في الامتلاء الوجودي، ويدفعه إلى الإحساس بالفراغ وعدم الاكتمال، كما يعتقد «جورج بولي»، فالزمن الإنساني هو الزمن الحقيقي لأنه يقوم على الثبات وليس على التغير، وهذا الثبات هو الذي يتحقق فيه وجودنا ومشاعرنا، بخلاف الزمن الديكارتي، فالزمن السردي لا يكون مركباً من جواهر مستقلة أي أنه ليس زمن التتابع الدائم الصرف، فالأحداث التي تقع في القصة ليس بينها أدنى رابط، وإنما تتوالى في حركة لانهائية... وهذا يعني في عرف بولي، أن زمنية السرد لا تكمن في تواتر اللحظات التي تتتابع الواحدة تلو الأخرى بل في تجزئته إلى أعداد من اللحظات وخاصة في شعور الشخصية باستمرارها الزمني المشابه، وأحياناً المطابق، لاستمرارها في المكان وإحساسها بالقوة المجهضة التي لا تنجح في تحيينها[3].

هكذا، إذن، يربط «جون بويون» فهم الزمن، بالمنظورات النفسية للشخصيات وأبعادها السيكولوجية وارتباطاتها الحاضرة إلى حقيقتها،

---

(1) حسن البحراوي «بنية الشكل الروائي» ص: 109 عن الملحمة والرواية لباختين ص(33، 35، 39).

(2) أنظر جان بويون وكذا جورج بولي «الزمن والرواية دراسة في الزمن الإنساني» (المسافة الداخلية).

(3) جورج بولي «دراسات في الزمن الإنساني» ص (32، 51، 52) ترجمة حسن البحراوي ص (110 ـ 111).

فإحساس الشخصيات بالزمن يدفعها إلى التعامل معه وفق منطلقات فلسفية تجسدها علاقة الضرورة والاحتمال التي ترتبط بمفاهيم الحرية والقدر، فالإحساس بالوجود في الزمن هو الذي يقود إلى نمط معين من الفهم، لفهم بطل الرواية[1].

وتبقى هذه الآراء رغم أهميتها لا تستطيع التخلص من قيد المقولات الفلسفية والفكرية التي أطرتها، وتحكمت في فهم الزمن لدى هؤلاء النقاد لفترة طويلة. ومع ظهور المدرسة البنيوية وعودة بروز المدرسة الشكلية على يد الشكلانيين الفرنسيين، حيث أصبح عنصر الزمن مكوناً أساسياً من مكونات الشكل الروائي عند هؤلاء النقاد الجدد، بدأ فهم جديد للزمن كمكوّن أساسي وبنائي للنص الروائي يتبلور ويتضح، ويتخذ مجالات أخرى ومفاهيم، لا نقول مخالفة لما سبق، بل تتجه نحو العمق وترتكز على مرتكزات مغايرة لما كانت عليه ـ كما رأينا ـ في ما مضى.

ويأتي على رأس قائمة هؤلاء المجددين الأديب والناقد الفرنسي «ميشال بوتور» في مؤلفه الرائد «بحوث في الرواية الجديدة»[2] حيث يقدم إمكانية تقسيم الزمن الروائي إلى ثلاثة أزمنة على الأقل: زمن الكتابة، زمن المغامرة، زمن الكاتب، ويرى أنه كثيراً ما ينعكس زمن الكتابة على زمن المغامرة بواسطة زمن الكاتب، لينتقل للحديث عن مختلف التجليات الزمنية الممكنة في العمل الروائي والتي يطرحها من خلال التسلسل التاريخي الذي يسود فيه نوع من الخطبة يصعب التسليم بإمكانيته في الحفاظ على هذه الخطبة، ما يجعلنا أمام ضرورة دراسة مختلف أنواع التتابع والتعاقب التي يعرفها هذا التسلسل. ثم تحدث عن شكل آخر، هو الطباق الزمني الذي يجلي من خلاله العودات إلى الوراء ومختلف النظرات الملقاة على المستقبل ليصل إلى

---

(1) د. سعيد يقطين «تحليل الخطاب الروائي» ص (82).

(2) أول عمل تنظيري للناقد والروائي ألفه سنة 1964 عالج فيه الفن الروائي، ترجمه من الفرنسية فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، 1971.

الإنقطاع الزمني الذي يتم فيه الانتقال من زمن إلى آخر باعتماد إشارات مثل (وفي الغد) أو (وبعد قليل) أو بتغيير الفصول. وبعد ذلك ينتقل إلى الحديث عن سرعة السرد ثم خصائصه، ثم خصائص المدى لإبراز الإمكانات الهائلة التي يقدمها تقطيع الزمن حسب مسافة ما، في التحليل لمعرفة أدق مميزاته وخصائصه[1].

وما يزيد هذا الانقطاع بروزاً وعنفاً هو طبيعة الحياة المعاصرة التي تحمل الكاتب على تقديم سرده ككتل موضوعة جنباً إلى جنب، وكأننا به يريد إشعارنا بقوة وحدة تلك الانقطاعات في الوجود الإنساني ذاته (الأمس = العودة إلى الماضي)، (الغد = القفز إلى الأمام[*]).

وتأتي أعمال رولان بارت (وبخاصة مؤلفه التحليل البنيوي للسرد 1966 وشاعرية الخطاب) لتدعم ما ذهب إليه ميشال بوتور. مع تقديم تفسيرات وتحليلات كان لها أثرها البارز في توضيح وظيفة عنصر الزمن في البناء الفني للرواية الجديدة، رابطاً بين العنصر الزمني والعنصر السببي، مجدداً التأكيد على أن المنطق السردي هو الذي يوضح الزمن السردي، وأن الزمنية ليست سوى قسم بنيوي في الخطاب، مثلما هو الشأن في اللغة، حيث لا يوجد الزمن إلاّ في شكل نسق أو نظام[2] أي أنه ليس سوى زمن دلالي، أما الزمن الفعلي فهو ليس إلاّ وهماً مرجعياً.

ويميز «جان ريكاردو» في كتابه «قضايا الرواية الجديدة»، بين زمن

---

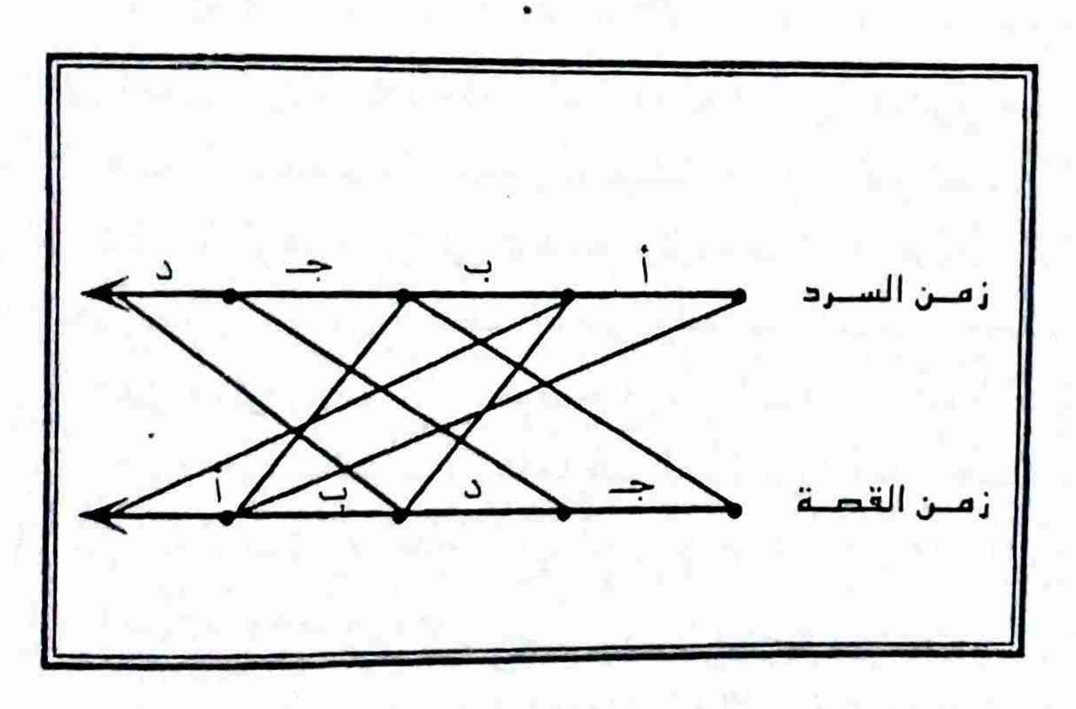
(1) ميشال بوتور «بحوث في الرواية الجديدة» ص (102) وما بعدها.

(*) يلتجىء الروائيون التقليديون في كثير من الأحيان إلى تجاوز بعض المراحل من القصة دون الإشارة بشيء إليها، ويكتفون عادة بالقول «ومرت سنتان، إنقضى زمن طويل وعاد البطل»، فهو عادة ما يكون في هذا النوع من الروايات مصرحاً به وبارزاً غير أن الروائيين الجدد إستخدموا القطع الضمني الذي لا يصرح به الروائي وإنما يدركه القارىء فقط بمقارنة الأحداث بفراش الحكي نفسه. (أنظر المرجع السابق) ص (116 ـ 117).

(2) رولان بارت «شاعرية الخطاب» ص (27).

السرد وزمن القصة، ويضبطهما معاً من خلال محورين متوازيين يسجل في أحدهما زمن السرد وفي الآخر زمن القصة وينظر من خلال عدة نماذج إلى أنواع العلاقات التي تتم بين المحورين [1].

ومن خلال الشكل التالي يبرز ما يتعرض له الحكي من حذف وإيقاف وغيرهما من الظواهر، حيث «إن الامكانات التي يتيحها التلاعب بالنظام الزمني لا حدود لها، ذلك أن الراوي قد يبتدئ السرد في بعض الأحيان بشكل يطابق زمن القصة، ولكنه يقطع بعد ذلك السرد ليعود إلى وقائع تأتي سابقة في ترتيب زمن السرد عن مكانها الطبيعي في زمن القصة» [2].



«شكل 20»

وهناك أيضاً إمكانية استباق الأحداث في السرد، بحيث يتعرف القارئ إلى وقائع قبل أوان حدوثها الطبيعي في زمن القصة. وهذا ما يطلق عليه النقاد البنائيين «المفارقة» أي عندما لا يتطابق نظام السرد مع نظام القصة، يقال إن الراوي يولد مفارقات سردية.

---

(1) د. سعيد يقطين «تحليل الخطاب» ص (68) وكذا د. حميد لحميداني «بنية النص السردي» ص (73 ـ 74). عن .Jean Ricardou; Problemes du Roman. P: 161

(2) د. حميد لحميداني «بنية النص السردي» ص (74).

فإذا كانت الوقائع في زمن القصة على الترتيب التالي:

أ ⟵ ب ⟵ جـ

«شكل 19»

فإن زمن السرد قد يأتي على الشكل التالي:

أ ⟵ جـ ⟵ ب

«شكل 21»

ويتناول «جيرار جينيت» الزمن، من منظور العلاقة القائمة بين زمن أحداث القصة وترتيبها وعلاقاتها بالنص الروائي، مقترباً بذلك من منظور «تودوروف» لكنه يركز بشكل أكبر على محاور ثلاثة؛ فنجد الترتيب الزمني للأحداث وصيغة تمثله في الخطاب، حيث يخضع الخطاب إلى شروط يفترضها طابع القص، فيلجأ إلى الاستباق الزمني ويسرد أحداثاً في الخطاب متأخرة في القصة، وهذا الشكل الأول يسمى سوابق «Prolèpes»[1] وتخلق حالة انتظار لدى القارىء لما سيأتي به السرد في ما بعد من تطور للأحداث أو تغير في مسار الشخصية الزمنية.

أما الصيغة الثانية من علاقة الترتيب فهي اللواحق «Analèpses»، وتهدف أساساً إلى إعادة التذكير بالأحداث الماضية أو المقارنة بين موقعين أو لرصد وضعية الشخصية في مرحلتين مختلفتين.

أما بخصوص علاقة المدة «La durée» (الاستغراق الزمني) أي المقارنة بين الفترة التي تستغرقها القصة وأسلوب تمثلها في الخطاب الروائي، فإن جيرار جينيت يقترح أن يدرس الإيقاع الزمني فيها من خلال التقسيمات

---

(1) د. حميد لحميداني «بنية النص السردي» ص (74). عن، جيرار جينيت، الصورة طIII. ص (130).

الحكائية التالية: الخلاصة «Sommaire»، الاستراحة (الوقفة الوصفية) «Pause»، القطع «L'éllipse»، المشهد «Scène».

أما العلاقة الثالثة؛ التواتر «Fréquences» فإننا نصادف شكلاً آخر من دراسة درجة تردد الأحداث، والمواقف، والأقوال، بين القصة والخطاب، وضمن هذه العلاقة يمكننا تحديد الصيغ السردية التالية:

1 - السرد المفرد «Singulatif» أي أن نسرد مرة واحدة ما حدث مرة واحدة، أو أن نسرد عدة مرات ما حدث عدة مرات.

2 - السرد التكراري «Repetitif» ويكون بأن نسرد أكثر من مرة ما حدث مرة واحدة، عبر التكوين الأسلوبي أو تغيير وجهات النظر والتبئير، والرواة.

3 - السرد المتشابه «Teratif» ويحصل عند سرده مرة واحدة ما حدث عدة مرات[1] وفي آخر هذه الحوصلة نقول بأن الزمن الروائي في تعدد مضامينه واختلاف وظائفه وتشعب الدراسات التي اهتمت به كعنصر بنائي فني في الرواية أصبح يشكل هاجساً لدى الدارسين والنقاد. ولم يكن غرضنا من خلال هذه العجالة - في عرض هذه الآراء والاتجاهات - هو القيام بتغطية أو مسح شامل لمناحي التفكير النظري في الزمن الروائي، بقدر ما هو تحديد أهمية هذا العنصر في البنية الروائية، وكذا الاتفاق القائم بين النقاد حول وجود الزمن في النص وجوداً موضوعياً لا سبيل إلى تجاهله، أي «كونه حالة من حالات الوجود الموضوعي للخطاب. فالزمن في الرواية كالنص نفسه يمكن القبض عليه في تمفصلاته الكبرى وتحديد الأنساق التي يندرج فيها»[2].

كما تبرز هذه العجالة أيضاً أهمية دراسة الزمن في السرد، لكون هذا

---

(1) المرجع نفسه. ص (130 - 145).

(2) حسن البحراوي «بنية الشكل الروائي» ص (112).

النوع من الدراسات يفيد في التعرف على القرائن التي تدلنا على كيفية اشتغال الزمن في العمل الأدبي، وذلك لأن النص يشكل في جوهره - كما تؤكده الآراء السابقة - بؤرة زمنية متعددة المحاور والاتجاهات، الشيء الذي يدعو إلى تكثيف الجهود في هذا المجال قصد إيجاد أطر منهجية ومنطلقات فكرية وفلسفية لدراسة الزمن من خلال اشتغاله في النص الروائي العربي، لخصوصية هذا النص ومميزاته التي تميزه عن غيره من النصوص الروائية العالمية.

وعليه فالغاية من هذه المتابعة التاريخية (كرونولوجيا) للتصورات المختلفة عن طبيعة الزمن الروائي وصيغ اكتشافه ودراسته عبر مسيرة زمانية هامة، إنما هي محاولة لإيجاد المنفذ بل الوسيلة المثلى للنفاذ إلى موضوع هذا الفصل (بنية الزمن في الرواية ودلالاته) وهو البحث في دلالات الزمن في الأعمال الروائية المدروسة وأثر التوجهات الأيديولوجية في هذه الدلالات أي تشكل تلك الدلالات، وحتى ينسجم هذا الفصل مع السياق المنهجي العام للدراسة فإننا سنتناول التوظيف الأيديولوجي للعناصر الزمنية سواء تعلق الأمر بالزمن الاجتماعي (الواقع الحقيقي لكتابة هذه الأعمال) الذي تؤطره الأحداث التاريخية (علة وجود هذه الأعمال) أو تعلق الأمر بالزمن النصي (جمالية الرواية كبنية فنية) واقتصارنا على هذه العناصر دون غيرها يفرضه منهج الدراسة والهدف العام منها أي ضبط الدلالة الأيديولوجية وصيغ تركيبها.

1 - دلالة الزمن التاريخي.

2 - دلالة الزمن الاجتماعي.

3 - دلالة الزمن النصي، وستطرق فيه إلى عنصرين أساسيين هما:

أ - المدة «La duree».

ب - النظام «L'ordre».

1 - دلالة الزمن التاريخي:

كل عمل روائي يعتمد على حدث أو قصة أو خبر لا شك أنه حدث في

زمن ومكان محددين، أي أنه واقع في تاريخ، واتصال التاريخ بالأحداث، والأحداث الواقعية في مرحلة زمنية محددة هو الذي يعطي الحكاية نكهتها وتشويقها.

إلاّ أن انتقال هذا التاريخ إلى الأعمال والنصوص الأدبية ذات الطابع التخيلي لا يعني - إطلاقاً - هيمنة الموضوعية التاريخية على السياق التخيلي، بل على العكس من ذلك، فالنص الناجح هو ذلك الذي يوظف هذه الموضوعية التاريخية على أساس أنها خلفية للأحداث، تعطي الحدث طعمه وموضوعيته، ولا تعطل جماليته الفنية.

أي «إن الحديث التاريخي من هنا، يواجه الواقع الذي مضى بواقع حاضر، مغذياً تطور حدثيته انطلاقاً من إعادة تكوين الواقع بمادة رمزية كتابية»[1]، وبذلك يستطيع الأديب معالجة تلك الأحداث معالجة فنية، وأكثر حرية في التحليل والتأويل والاستنتاج وفق تطورات محددة لأنه لا يمكن أن «يتقاسم الحديث الروائي نفس الاهتمامات للحديث التاريخي»[2] الأول إنتقائي فني والثاني شمولي موضوعي «بل تتم نزوعات استدعاءاته للتخيلي والفني، من أجل احتواء واقعي للمجتمع وتاريخية المؤرخ»[3]، فصرامة الخطاب التاريخي، لا تلتقي مع مرونة الخطاب التخيلي الذي يتعرض للتاريخ من جوانب عديدة ذاتية وموضوعية. يؤطر هذا الاقتراب موقفاً فكرياً وقناعة أيديولوجية، هي الروح بل الركن الأساسي الموجّه والمغذي والمتمم لهذه العلاقة.

ومن هنا يكون الاقتراب من التاريخي - فنياً - خاضعاً لمبدأ الانتقائية لأنه إذا كان التاريخ بصفة عامة هو جملة من الأحداث لا يحمل قيمة أيديولوجية موجهة فإن العمل التخيّلي هو عملية قراءة تأويلية لتلك الأحداث، تغذيها

---

(1) د. سعيد علوش «الرواية والأيديولوجيا في المغرب العربي» ص (28).
(2) و (3) د. سعيد علوش «الرواية والأيديولوجيا في المغرب العربي» ص (28).

دوافع وأبعاد أيديولوجية للمؤلف وللمجتمع ككل، ولأن الرواية في نهاية المطاف لا يمكنها أن تصور الحقيقة التاريخية المطلقة بقدر ما تجسد موقفاً ورؤية معينة لهذا التاريخ، أي أننا نستطيع القول أن التاريخ يدخل النص الأدبي عموماً والرواية خصوصاً، من زاوية ورؤية أيديولوجية محددة مسبقاً، لدى المبدع نفسه أو الواقع العام، تسعى لتثبيت قيم فكرية تتصل بالعناصر التأسيسية لبنية المجتمع، أو الترويج لها، حتى وهي تعمل على صياغتها فنياً، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فلأنه لا يتقاسم مع الحديث الروائي نفس الاهتمامات للحديث التاريخي[1].

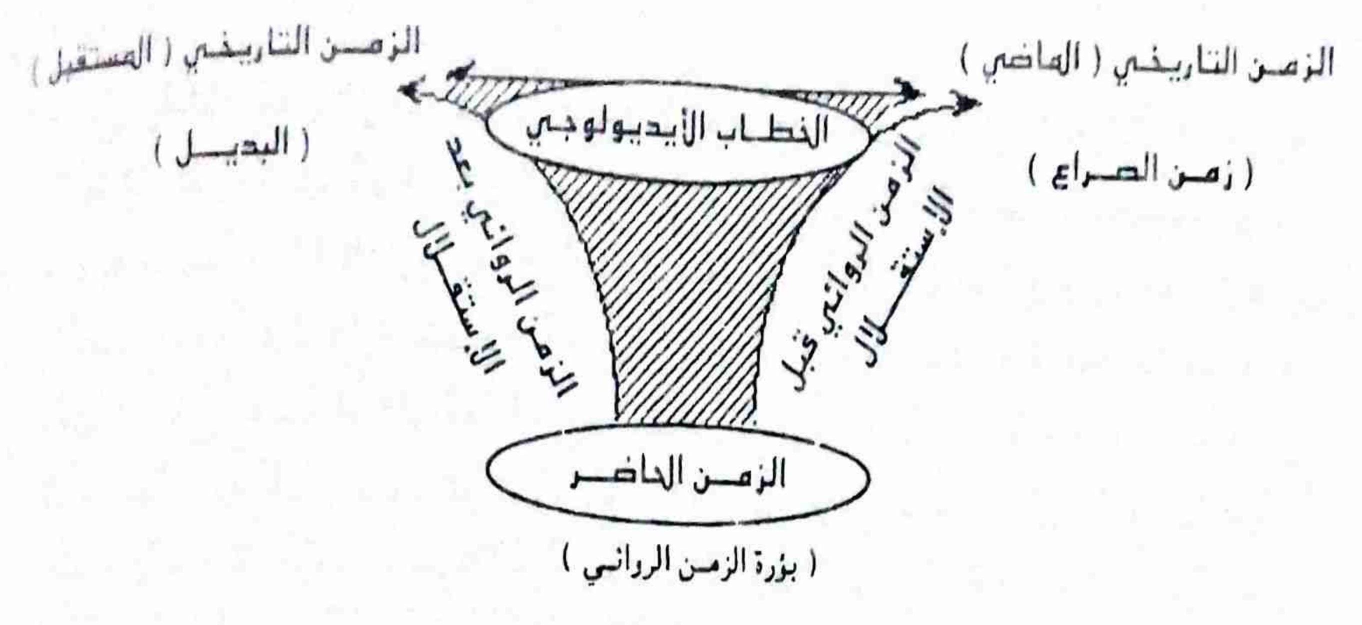
وهذا ما يوضحه ميشال دو سيرتو بقوله: «التاريخ معرفة، والرواية تحليل، وهما بهذا يسلكان سبيلين متعارضين، حيث يزعم الواحد أنه يجمع المضمون بالنص، ولكن لإنقاذ إيجابيته من النسيان، عليه أن ينسى خضوعه لواجب إنتاج. . . خيال أدبي موجّه لخداع الموت، وإخفاء الغياب الفعلي للوجوه التي يتكلم عنها، إنه يصنع كما لو كان متحمساً للبناء من الحقيقي، وسد الثقوب لخداع المفقود من الحاضر، إذ يسمح له في النهاية كمختص بهدف مسح علاقته بالزمن كحديث»[2].

وهذا ما يحاول هذا الفصل إستجلاءه والكشف عنه، في الأعمال التي بين أيدينا، وإذا نحن حاولنا إبراز تلك الدلالات التي يساعد عنصر الزمن التاريخي على تشكلها، فإننا نجد أن أعمال كل من وطار، والعروي، ولعروسي، وظفت عنصر الزمن على شكل مثلث قاعدته الزمن الحاضر الذي يشكل بؤرة الزمن الروائي في ضوء الزمن التاريخي، من خلال خلفية أيديولوجية مسبقة، هي حاصل الزمن التاريخي (الماضي) بكل تفاعلاته وصراعاته الأيديولوجية.

---

(1) المرجع السابق، ص (28).

(2) د. سعيد علوش «الرواية والأيديولوجيا في المغرب العربي» ص (29).



«شكل 22»

وإذا حاولنا قراءة هذه الدلالات التي ينتجها الزمن التاريخي (الماضي ⟵ الحاضر ⟵ المستقبل) التي تكشف عن الواقع المعيش في شتى أشكاله، على أنه نتاج ماض ساده التناقض، وهذا التناقض لا يمكن تجاوزه إلاّ إذا نحن فهمنا هذا الماضي فهماً حقيقياً - وفق بدائل النص - هذا الفهم الذي سعت تلك النصوص الروائية (اللاز، الغربة، حليمة) إلى تقديمه وفق رؤية مؤطرة أيديولوجياً، ومن خلال ذلك الفهم فقط نستطيع تلمس البديل أي الحلول الحقيقية للمشكلات التي ورثناها عن الزمن الماضي، زمن الثورة.

وإذا نحن اقتربنا من «توقيت الرواية» إستطعنا تلمس الخطاب الأيديولوجي الذي ترسله هذه النصوص، واستطعنا الوقوف على زمنية معينة لا تخلو من خلفية أيديولوجية؛ تأتي عند الطاهر وطار مكشوفة لا تحتاج إلى قراءة تأويلية تفسيرية لفهمها، وتأتي عند عبد الله العروي مستترة وراء خلفية فكرية فلسفية، بينما تنصهر في خضم الحماس الثوري ذي الصبغة الشمولية عند محمد لعروسي المطوي.

وبالتالي فإن هذا التوقيت التاريخي الذي نراه شكلاً من أشكال الاقتطاع في الزمن الإنساني لمرحلته هذه الممتدة بين بداية فترة الاستعمار، وبداية فترة الاستقلال «أي على امتداد فترة تعانق الصراعات العالمية الكبرى»[1] وبالتالي

(1) د. سعيد علوش «الرواية والأيديولوجيا في المغرب العربي» ص (25).

فإن المنطق «بالنسبة لمخزون الحديث التاريخي بالمغرب العربي يتزود من الأحداث التي هزت معمارية المجتمع، جاعلة إياها أمام قدرها، وفي هاته الظروف التاريخية يصبح الروائي حامل أسماء أبطال الحرية، والصراع الاجتماعي، والوعي الوطني، وتبرير الاختيارات، مما يبرز الحديث الروائي رازحاً تحت مسؤولية اللحظة التاريخية»[1].

تنطلق رواية الغربة من لحظة زمنية في الحاضر، الذي هو في الحقيقة نتاج الزمن الماضي، بكل أحداثه وتداخلاته، في شكل صراعات وصدامات كانت تختفي ـ زمان الثورة ـ وراء ستار العدو المشترك واليوم «أنظر إلى هذه المدينة ماذا جد فيها، منذ خمس سنوات، سيأتي غداً ويجدها كما تركها نائمة تافهة، منذ قليل كنا حول آلات الإذاعة نلتقم الأخبار واليوم ننتظر راجعاً نستفسره. منذ قليل كنا عاجزين عن أخذ الأمور بحزم، وأن نشارك في الأحداث، واليوم ها هو الشرطي يلعب الكارتة، ونحن نمشي في الأزقة ليلاً، وممثلو الحركة يتخاصمون فيما بينهم والباشا نائم ليلاً ونهاراً بين نسائه، وبين المشتكين. . .»[2].

هكذا تتعمق اللحظة التاريخية وتتوسع، تتخذ أبعاداً شاملة للنشاط الفردي والاجتماعي، المشحون بطاقة رمزية يستحيل معها الحديث عن الزمن كقيمة محايدة؛ فلحظة الحاضر يرصد من خلالها الكاتب العواطف، والحالات النفسية للأبطال «إنهم كعادتهم، كلما تجمعوا في الصف الطويل، أمام مكتب المنح، لا يتحدثون إلاّ عن شهدائهم، والحق أنه ليست هناك، غير هذه الفرصة، لتذكرهم، والترحم على أرواحهم، والتغني بمفاخرهم. . . فهم ككل ماض يسيرون إلى الخلف، ونحن ككل حاضر، نسير إلى الأمام. . لعل هذا اليأس المطبق من التقاء الزمانين، ما يجعلنا لا نهتم إلاّ بأنفسنا، أنانيين نرضى أن يتحول شهداؤنا الأعزاء إلى مجرد بطاقات في جيوبنا،

---

(1) المرجع نفسه، ص (29).

(2) رواية «الغربة» ص (12).

نستظهرها أمام مكتب المنح، مرة كل ثلاثة أشهر... ثم نطويها مع دريهمات في انتظار المنحة القادمة..

علق الشيخ الربيعي في نفسه، على ما التقطت أذناه، من تأوهات شيخين يقفان أمامه، وعجوز وأرمل، تقفان إلى جنبه، ثم سرح بصره الذابل في الصف الطويل أمامه..

إننا كما عرفنا أنفسنا منذ خُلقنا، الشيشان على رؤوسنا تكاد تقطر وسخاً والبرانس مهلهلة رثة، متداعية، والأحذية مجرد قطع من الجلد أو المطاط، تشدها أسلاك صدئة والأوجه زرقاء جافة.. ليس لنا من الماضي إلاّ المآسي.. وليس لنا من الحاضر إلاّ الانتظار.. وليس لنا من المستقبل إلاّ الموت.. نتآكل كالجراثيم، وليس غير.. إيه، إيه الله يرحمك يالسبع.. كنت وحدك عشرة رجال. الله يرحمك يا قدور ولدي، ويوسع عليك...»[1].

وتكون بذلك مدخلاً منطقياً لسرد أحداث الماضي ووقائع سابقة قصد الإستدلال بها عن واقع الحاضر «كان عليها أن تسارع بمسح ما انحدر فوق خدها من دمع... دمع فيه حرارة الجمر، وحرقة الألم، ولكن يدها لم تستطع أن تمتد لتجفف هذا الدمع المنهمر اللافح.

وكان عليها أن تجيب ـ ولو باقتضاب ـ عن سؤال حائر تائه، سؤال ابنتها حليمة، ابنتي حليمة... يا لها من مسكينة! كيف مات أبوها؟... زوجي أحمد، كانت تسألني متلهفة حائرة.. لماذا قُتل أبي يا أماه؟ لماذا ذهب ولم يعد؟... لم يعد كما عاد أبو سعاد وخديجة... لماذا لم أعرف هذا الأب الذي أُنسب إليه؟... حتى صورته لا تملكينها يا أماه؟... مسكينة حليمة كانت تسألني عنه... حتى هذه المرة لم أستطع إجابتها... أن أبيّن لها من أبوها وكيف مات. ربّاه!.. لقد كتب علي أن أشقى بموته، وأن أشقى

---

(1) رواية «اللاز» ص (10).

بالسؤال عنه من ابنتنا حليمة... لم تمهل الأقدار أباها حتى ترزق بأخ أو أخت.. كانت وحيدة... ومن يدري؟.. لعل ذلك أحسن. ماذا أكون لو كان معها أخ أو أخت؟..»[1].

وبذلك نجد هذه النصوص (الغربة، اللاز، حليمة) تقف عند هذه المرحلة الحرجة لتكشف عن مضمونها التصادمي، الذي هو في الواقع امتداد ومحك لصراع الأقطاب، الذي كان متوازياً، أثناء النضال ضد المستعمر؛ أي حين كان المجتمع المغاربي يبدو متماسكاً ومتلاحماً حول فكرة النضال. كما لا ينبغي أن ننسى أن هذه الأعمال الأولى لهؤلاء الأدباء، كتبت بعد فترة الاستقلال بسنوات، ولكنها لم ترقَ إلى مستوى تلك اللحظة السعيدة، لحظة الاستقلال، التي انتهت إليها أحداث الروايات، ولم تكن إلاّ ولادة لشقاء من نوع جديد، ليس شقاء متعلقاً بمحاربة المستعمر ولكنه شقاء متعلق أولاً بطبيعة اللحظة التاريخية، وما آل إليه النضال ضد المستعمر من خيبة وخواء بالنسبة لبعض الشرائح الاجتماعية. وثانياً إنه شقاء متعلق بطبيعة العلاقة الجديدة التي أصبحت تربط الإنسان المغاربي بالآخر، وبالنسبة للأنا المأزومة، وكذا بالنسبة للآخر المحلي (الرجعية والاقطاع)[2].

فبالنسبة لـ«عبد الله العروي» تبدو علاقة الآخر كحضارة متقدمة ومتطورة تستطيع أن تتحداه في شتى المجالات، بينما تتجسد هذه العلاقة عند وطار بين الأنا المقهورة، وقوى الظلام من رجعية وإقطاعية محلية عميلة للآخر (الغرب بالأمس واليوم)، وهو الموقف نفسه نجده عند «محمد لعروسي المطوي».

وبالعودة إلى التأويل الزمني من خلال الاستذكار الذي تنطلق منه هذه الأعمال، والذي لا تحدده فترة بعينها، تعود إلى وقائع تاريخية تارة تكون

---

(1) رواية «حليمة» ص (9 ـ 10).
(2) د. حميد لحميداني «الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي» ص (274 ـ 275).

محددة بمدة معلومة، كما هو الحال مع رواية حليمة التي تبدأ أحداثها بفترة قبيل الثورة التونسية وتنتهي برجوع المجاهد الأكبر: «في غرة جوان 1955 استيقظت حليمة عند طلوع الفجر واتجهت إلى ميناء حلق الوادي، تترقب مع مئات الآلاف عودة المجاهد الأكبر لحبيب بورقيبة إلى أرض الوطن، وتابعت حليمة ركب الزعيم إلى ضاحية قرطاج وهي تهزج وتزغرد فرحاً بالنصر، وابتهاجاً بالحرية والاستقلال»[1].

وتارة أخرى تكون غفلاً من أية إشارة دقيقة لا في البداية ولا في النهاية «إيه عندما تستيقظ يااللاز، أروي لك كل التفاصيل، وستحدثني بدورك عن تفاصيل استشهاد قدور ابني، إنك الآن أفضلنا جميعاً يااللاز، لأنك لا تحس بشيء لأنك ما تزال تعيش الثورة، بل لأنك الثورة. . . ما يبقى في الواد غير حجارو»[2] وقد تحتاج إلى إعمال الذهن، وممارسة التأويل لتحديد تلك المدة: «وعلى باب مسجد الزيتونة يقف شعيب، ويرتفع صوت قراء الحزب بعد صلاة العشاء ﴿قد سمع...﴾ فيجلس على الأرض بعد أن همّ بالخروج وشفتاه تتمتم، أي علم ينفع، أي شيخ يقود إلى النجاة، ثم يأخذ حذاءه ويرجع ليقضي الليلة بين أساطين المسجد»[3].

وبذلك يصبح التوظيف الزمني في هذه النصوص الروائية يحمل طابعاً انسيابياً باتجاه الماضي، منطلقاً من لحظة محددة في المستقبل، ليعود إلى تلك اللحظة بعد استعراض أحداث تاريخية بعينها، من خلال منظور خاص ودال، مع الاستغناء وإغفال جوانب أخرى، بالسكوت عنها تارة، وإظهارها على أنها السبب والعلة الحقيقية في تلك النهاية، وذلك المآل الذي آل إليه المجتمع، وتنعت على أنها السبب في مأساويته، وتأزم الواقع تارة أخرى. عندما يصبح الجنون وفقدان الذاكرة نعمة بالنسبة لصاحبها: «إنك أفضلنا

---

(1) رواية «حليمة» ص (109).
(2) رواية «اللاز» ص (277).
(3) رواية «الغربة» ص (120).

جميعاً باللاز، لأنك لا تحس بشيء، لأنك ما تزال تعيش الثورة»[1] وترفض المرأة أن يكون لها أولاد لأنها تخشى المستقبل، وتتألم بمأساوية الحاضر: «ماذا أكون لو كان معها أخ أو أخت»[2]، ويفضل الرجل الفرار من زوجه وبيته، ويفضل المبيت خارج البيت بحثاً عن التوازن الذي فقده بسبب وطأة الحاضر «ويرجع ليقضي الليلة بين أساطين المسجد»[3] إنه «شعيب»، مجاهد الأمس وضحية اليوم.

وهذه الانتقائية، توظف في هذه النصوص عبر التاريخ لبناء أفق أيديولوجي - بطرق متفاوتة بطبيعة الحال - مستعينة بمجموعة من الإشارات المرجعية المتجسدة في المجتمع ومساره (حاضر/ ماضي) فيغدو بذلك التخيّل مواجهاً لتحديات الأدلجة والتأرخة على حد قول «نبيل سليمان»[4]. تتحدد الإشارات المرجعية التي يتفتح عليها الزمن التاريخي في مجالين - كما أشرنا سابقاً - لقصد التأرخة لمرحلة محددة من تاريخ المنطقة وما تخلل تلك الحقبة الزمنية من أحداث سياسية وتصادم أيديولوجي، يصل في بعض الأحيان حد التصادم الجسدي والقتل[*] الأمر الذي يؤكد دور العنف الثوري بالتاريخ، لأن مصالح طبقية كثيراً ما تتأكد بواسطة العنف الأكثر حدة[5].

هذه الأحداث كما تقدمها النصوص الروائية هي التي تؤدي إلى أوضاع اجتماعية، ترصدها من خلال رؤى ووجهات نظر مؤطرة فكرياً وأيديولوجياً.

---

(1) رواية «اللاز» ص (277).

(2) رواية «حليمة» ص (10).

(3) رواية «الغربة» ص (120).

(4) د. نبيل سليمان وآخرون «الرواية العربية بين الواقع والأيديولوجيا» دار الحوار للنشر والتوزيع ط I سنة 1986 ص (62).

(*) ينفذ حكم الإعدام في حق زيدان بالرواية، بسبب رفضه الإنسلاخ عن الحزب الشيوعي لأن لجبهة التحرير موقفاً تاريخياً منه. والواقع أن إسهامات الحزب لم تكن بالصورة التي أبرزها المؤلف بل كانت متواضعة.

(5) أنظر جورج لوكاتش «التاريخ والوعي الطبقي» مطبعة منتصف الليل، باريس 1960.

وسنقف بشكل موجز عند كل نص على حدة، لاختلاف هذه الرؤى في الجزئيات والخصوصيات وفق كل قطر، ووفق الظروف والملابسات التي أحاطت هذه الفترة والمرحلة التاريخية.

يهيمن الخطاب الواحد على أحداث رواية «اللاز»، وتتجلى منذ اللحظة الأولى، الغاية المنشودة من العمل الروائي لدى الأديب، حيث تفسر المأساة وخيبة الأمل في واقع الناس (بعد الاستقلال مباشرة) بسبب واحد وهو الجوهر، الحرب التحريرية خاضها فقراء ومساكين، خاضها «حمو» وزيدان، واللاز وقدور والفرحي ورمضان والكابران، أعدمت منهم الثورة، واستشهد منهم الكثير، لكن في نهاية المطاف استفاد من هذه الثورة بعطوش وأمثاله. فالرواية «تروي بين البداية والخاتمة مشهداً تاريخياً مقيداً بالأمس، تروي التاريخ من وجهة نظر المضطهدين، والخيال المهزوم يضيف إلى الوقائع أشياء، لا تعترف بها الوقائع بالضرورة»[1].

فالقناعة الأيديولوجية تؤكد أن «القتال من أجل الاستقلال الوطني لا يحقق معناه إلاّ إذا كان فعلاً تحريرياً شاملاً، والممارسة المتحررة هي بدء الاستقلال وضامنه، فإن وصل الحديث إلى الثورة بدت حلماً جميلاً لا نعرف موعد وصوله إن كان ذلك الموعد زماناً»[2].

والقناعة الأيديولوجية هي التي تؤطر الوعي الشعبي وترمي به في حقل الغريزة الطبقية، التي تشير بالبدء إلى ما تريد: «الفلاحون، وأبناء الريف، والقرى الصغيرة، كلهم حذرون، وأشباه ذئاب في نظرتهم للحياة... خاصة هذه الحياة الملأى بتناقضات الانتقال من البداوة المحضة إلى شبه التحضر والمدنية، وهم لا يهضمون، أو يتقبلون جديداً، إلاّ بعد عجزهم عن مقاومته... لا يطمئنون إلاّ لأنفسهم، وخططهم، كل ما عدا ذلك لا يخلو

---

(1) د. فيصل دراج «دلالات العلاقة الروائية» ص (219).
(2) المرجع نفسه، ص (218).

من الخداع أو الانخداع. . وقدور الذي لم يدخل القرية إلاّ منذ ثلاث سنوات، منتقلاً مباشرة من المحراث، والقمح، والشعير، والحقول، إلى الميزان والشاي والقهوة والسكر والتوابل، فلسفة لم يطرأ عليها أي تغيير أو تبديل، إنها تطورت في نفس الاتجاه وعلى نفس الأسس. .»[1]، «وساد بينهما صمت طويل، كانا أثناءه يفكران في الجبرية، حمو يرى أن الوضع الذي أصبح عليه الناس من فقر، وبؤس، وعري، وجهل، ومرض، وظلم، وجور، يجبرهم على العمل من أجل التخلص منه، وهذا العمل ليس سوى الثورة، ليس سوى التمرد على الأسياد، على كل شيء على هؤلاء الأسياد الذين ـ كما يقول أخوه زيدان ـ لم يفهموا، ولا يريدون أن يفهموا إلاّ أمراً واحداً، هو مصلحتهم. . مصلحتهم التي تتعارض مع مصالح جميع الناس. . بل تقتضي أن لا يكون لأي أحد عداهم مصلحة ما. . . هكذا خلقوا يقول زيدان. .»[2].

«بينما قدور يرى أن الحرب تعم يوماً بعد يوم، وفرنسا يقوى تكالبها يوماً فيوم، ولا أحد يستطيع أن يظل محايداً يواصل عمله في الدكان أو في غيره، دون أن ينجو من تهمة التعاون مع أحد الطرفين. . . لقد انتهت كل معالم الحياة العادية، أو تكاد. . بل لقد سقطت المرآة وتطايرت شظايا. . رغم أنه لا فائدة من الإلتحاق بالثورة، فإن الإلتحاق بفرنسا فيه خسارة»[3].

ويصبح الفرق حينئذ بين الطبقات الاجتماعية بارزاً واضحاً: «لا أنا ولا أنت، الظروف تغيرت، أنا فقير جداً، أقل من الفقر. . وأنت متوسط الحال، بل غني، دكانكم يعمر شيئاً فشيئاً، وأرضكم صرتم تفلحونها وحدكم، بعد مدة تشترون شاحنة، وبعد مدة أخرى تشترون جراراً، وتكبرون، تكبرون حتى لا يبقى في إمكانكم تمييز من تحتكم. . . نحن لا شيء يربطنا بالماضي،

---

(1) رواية «اللاز» ص (20).

(2) رواية «اللاز» ص (48).

(3) رواية «اللاز» ص (49).

وأنتم لا شيء يدفعكم إلى المستقبل، ولم يبق بيننا إلاّ رابط واحد، هو الحاضر.. هذا الحاضر الذي أتعاون وزيدان أخي، وكل الفقراء على صنعه، والذي تريدون أنتم أن تبقوا متفرجين عليه.. بعضكم يتفرج والبعض الآخر يعمل على عرقلته وهدمه!»[1].

وإذا حاولنا رصد هذه القناعات الأيديولوجية ذات الإشارات التاريخية في كامل نص الرواية فإننا نجدها موزعة بشكل فيه كثير من الذكاء والقدرة الفنية، على كل ثنايا النص من البداية إلى النهاية، ويمكن تفسير هذا التواتر الفكري وطريقة توزيعه في ثنايا النص بالأهمية القصوى التي تعطيها مثل تلك الإشارات الفكرية، ومدى إصرار الأديب على تثبيت متعلقات خطابها لدى المتلقي، الذي سوف ينتقل بخياله إلى الفترة الزمانية الممتدة إلى ما قبل الثورة والظروف المؤدية إليها، والتي يحددها النص ـ كما سبقت الإشارة ـ سواء بالتصريح المباشر أو التلميح الضمني، حيث تسعى كل فئة اجتماعية لطرح أفكارها وتبرير منطلقاتها (حمو، زيدان، قدور، الشيخ، وحتى بعطوش قبل التحاقه بالثورة)[*].

وقد أفسح سياق النص المجال أمام إشكالية ظلت قائمة إلى حد الساعة، قضية الحزب الشيوعي ودوره في الثورة، وإشكالية الموقع، بينه وبين جبهة التحرير الوطني. وتلك أطروحات أيديولوجية استفادت من «التوقيت الزمني»[2] الذي طرأ على الوضع السياسي والاقتصادي في الجزائر المستقلة.

---

(1) رواية «اللاز» ص (50).

(*) سنعود إلى هذه القضايا بالتفصيل في الفصل الموالي.

(2) كُتِبَت الرواية في الفترة الممتدة بين (65 ـ 72) يقول الأديب في مقدمة هذا العمل «هذه القصة بدأ التفكير بها في شهر سبتمبر 1958 بعد الإعلان عن التشكيلة الأولى للحكومة المؤقتة للجمهورية الجزائرية، وشرعت في كتابتها في شهر ماي 1965، بعد تراكم الخلافات والمشاكل داخل صفوف جبهة التحرير الوطني، وبعد الشروع في وضع أسس لإنجازات متعددة إقتصادية واجتماعية.

لقد شكلت الإشارات التاريخية المتمثلة في تلك الصدامات التي وقعت أثناء الثورة بين التوجهات السياسية المختلفة وجبهة التحرير الوطني القائد الأوحد للثورة، لقد شكلت الرافد والمنبع الحقيقي الذي غذى أحداث الرواية بكل خلفياتها، حيث استحضر الأديب لغات اجتماعية متعددة ـ على حد قول باختين ـ والتي كانت بمثابة مؤشر دال على طبيعة الأفكار والتوجهات الأيديولوجية المتصادمة، واختلاف بنياتها وطموحاتها وخلفياتها.

ومثل هذه التضادية (مرجعية النص) تثري دلالة الزمن التاريخي الذي يحمل معاني الاختلاف والتعارض والتباين الفكري العقائدي في المجتمع ويجسد حلم التغيير الذي يراود الفئات الأكثر معاناة في المجتمع ومن يتبنى طموحاتها من المثقفين. وإذا كنا نبحث في المؤشر الأيديولوجي الذي يمكن استخلاصه من توقيت النص الروائي، نقول بأن الوقائع والأحداث والمواقف التي تتضمنها اللحظة الزمنية هي التي تحدد بنية هذه الأخيرة وتصبغها بخصائص، وتمنحها صفة التميز والتفرد والاختلاف. كما أن إدراك العلاقات الواقعية وتموقعها في سياق الزمن هو الذي يحدد الصيغة التاريخية ويمنحها استقلالها لأن تاريخاً بلا أحداث، بلا أسماء، ووقائع سيكون بالغ التجريد...[1].

وإذا كان «وطار» قد اختار هذا السبيل وهذه التقنية، في توظيفه لعنصر الزمن التاريخي، فإننا نجد «عبد الله العروي» يسلك مجالاً لا يبتعد كثيراً عن مسلك «وطار»، وإن كان يختلف عنه في عنصر المواجهة. بينما يجعلها «وطار» مصادمة دموية يقف بها هو عند حد الأحاسيس والمشاعر المأزومة ضمنياً، وما كان لذلك التأزم من آثار سلبية على بنية المجتمع المغربي الذي تصوره الرواية تواقاً إلى لحظة الانفراج: «ومع أن الرواية بناء في الماضي على شكل إحالات إلى سنوات الحرب العالمية الثانية، فإن الفترة القريبة من

---

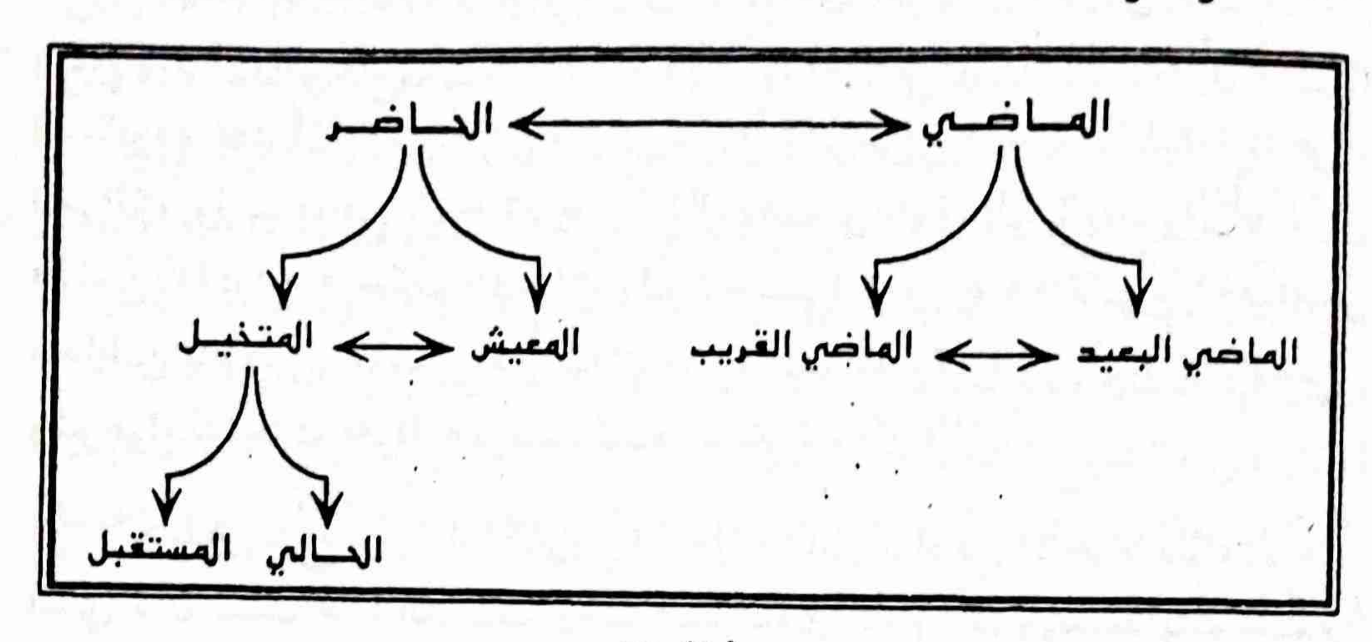
(1) راجع أدولفو باسكاز «البنيوية والتاريخ» ترجمة مصطفى المستاوي، دار الحداثة بيروت ط 1، 1981، ص (33).

الاستقلال هي موضوع الرواية الأساسي والأبطال الذين ينسجون العلاقات في هذا العمل يجمعهم الشعور بالخيبة التي ولدتها في نفوسهم هذه الفترة، إذ إنها كشفت عن فراغ قاتل»[1] نتيجة لتلك التناقضات التي انبنى عليها الماضي الثوري: «أنا في الماضي كنت أطالب بالتعمق في البحث والعلاج واعتبار هذه الفترة مرحلة انتقال، الآن المشكلة مشكلة حضارة، لا مشكلة سيادة أو قيادة، لكن الحضارة لا تؤخذ كما يؤخذ هذا الكأس.. لا بد من وقت ووقت طويل، لماذا إذن التشاؤم ولماذا هذا العناء؟ ومن غيركم طالب بالسيادة قبل كل شيء؟ الآن أنتم أسياد، فماذا تبغون من وراء ذلك، كنتم تدعون أنكم مع الجم... الغفير وإن أخطأ. وهذا الجم الغفير اليوم مع ولاة الأمور، لماذا انقلبتم اليوم تفضلون الإنعزال، ألم تقولوا أن الإنعزال برداً قاسياً لا يطاق»[2]، هكذا يفضح الحديث الروائي، الوعي الشقي بحضارة متعطلة، لا تتوقف عن عنادها في التعليم والتأكيد، وبالطبع - كما يقول «سعيد علوش» - فالحديث يكشف عن أماكن الأشعة والخطأ لكنه لا يملي الحقيقة: «لكل سؤال وقت معلوم، سيأتي عهد ينفسح المجال لكل سائل، ولكل سؤال، لكن هذا العهد لم يحل بعد، فأبواب السماء مقفلة ولا ملك يرفع الدعاء»[3]. وهكذا يتضح من الوهلة الأولى أن بنية الزمن التاريخي في رواية الغربة تأتي على شكل تواتري، تتسلسل حلقاته في شكل دائري كثير التعاريج (حاضر/ ماضي/ مستقبل).

فالمرجعية التاريخية موظفة بشكل يحتضن ماضي المجتمع المغربي ببعديه (البعيد والقريب) الذي يكشف من خلال جدلية مغلقة (الشكل 23) داخل الذاكرة المأزومة: «هي الأمور كما تقع.. لا يمكن العناد والشعب متأخر جداً. ماذا تريدين أن نفعل؟ لا يمكن أن نتحكم في الزمن، بل نحن

(1) د. حميد لحميداني «الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي» ص (275).
(2) رواية «الغربة» ص (109).
(3) رواية «الغربة» ص (22).

عبيد الزمن، أنا في الماضي كنت أطالب بالتعمق في البحث والعلاج واعتبار هذه الفترة مرحلة انتقال»[1].



«شكل 23»

إن الرواية ـ باعتمادها هذا العنصر (الزمن التاريخي) ـ لا تقف فحسب عند هذا المستوى من تصوير خيبة الأبطال، هذه الخيبة التي ليست سوى انعكاس لخيبة آمال عريضة لشرائح اجتماعية بكاملها كانت تسير في ركب النضال ـ كما سبقت الإشارة ـ دون أن تعي حقيقة اللعبة التاريخية، كما يؤكده سعيد علوش بقوله: «إن الشقاء بالتاريخ، إذ لا يتحرر الإنسان إلاّ بتحرر التاريخ، كدائرة وضع تنظيراتها كل من ابن خلدون وسينجر في قوانين لا تفقد دلالاتها بالنسبة لدائرة الروائي»[2]؛ «في نفس هذه الغرفة عندما رجعت المياه إلى مجاريها، وكثرت الإشاعات وأسفر الحاضر عن أبعد الآمال، وذهبت الوفود تهنئ بسلامة العودة، أحسست إحساساً قوياً أن السير سيتعثر، وقلت للعم آنذاك، إننا كهذا الطائر قفز من المراح إلى الغصن وهمّ أن يطير إلى السطح، لكن خيطاً دقيقاً يمنعه من الوصول إلى بغيته، كذلك نحن مقيدون بخيط حريري لا يرى، نحن أحرار طلقاء بين

---

(1) رواية «الغربة» ص (109).

(2) د. سعيد علوش «الرواية والأيديولوجيا» ص (73).

حدود لا يجوز لنا أن نتعداها»[1].

وبهذه التوظيفات لعنصر الزمن التاريخي التي تتخذ شكل التقاطبية، يصل بنا الروائي إلى الهدف المنشود، أي تقديم البديل للأزمة أو الحل المنشود، بعد أن دفع بنا إلى التيقن من «أن المغربي ضحية لتقليدية تدعي العراقة، وليست في الحقيقة غير أثقال لضمير يتوق إلى التحرر»[2]، لأن «الذين أفلتوا من حكم الدخلاء ولم تحسم الضرورة علاقاتهم، فتراهم محاطين بالإهمال مقصين عن ميدان الأحداث، قد ركنوا إلى أنين لا ينقضي وشرعوا للنائحات حرفة عمومية وللدهر سخرية ومكر»[3].

وعليه يقترح «عبد الله العروي» الحل، الذي يراه في الآخر، ذلك الآخر الذي كان سبب هذا التخلف وهذه المعاناة والتأزم الذي يحيط بالمجتمع المغربي سواء أثناء الاحتلال، أو بعد الاستقلال، وسند الأديب في هذا اللجوء هو كون «أن مبدأ الوعي الذاتي لا يتنافى مع ما يمكن أن تستمده الذات من الخارج، مهما كانت في قرارة كل أيديولوجيا مدلولات طبقية، فإن الأيديولوجيا العربية على الخصوص ليست بالضرورة مرتبطة ببنية المجتمع العربي، لأن فكرنا يستند في المقام الأول إلى بنية اجتماعية خارجية تستثيرنا، وتدخل معنا في علاقة رغم أنفنا، تلك هي البنية الاجتماعية الطبقية الغربية»[4].

وهذا ما تفصح عنه مارية، عندما فكرت في الهجرة هروباً من الواقع المغربي، لأنها لم تكن مستعدة لتعيش أزمة مركبة في بلادها، حيث الخيبة التاريخية، والتخلف: «قبل أن أسافر لم يتحقق لدي إلاّ شيء واحد، وهو أن بقائي هناك عاد مستحيلاً، حاولت مراراً، وها أنا أرجع مثلك يا لارة إلى

---

(1) رواية «الغربة» ص (112).

(2) د. سعيد علوش «الرواية والأيديولوجيا» ص (72).

(3) رواية «الغربة» ص (23).

(4) د. حميد لحميداني «الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي» ص (284).

المدينة النيرة»[1].

يضعنا الأديب أمام زمنين تاريخيين (زمن الاحتلال ⟷ زمن الاستقلال) يقابلهما موقفين فكريين (التمسك بالأنا كما هي ⟷ اللجوء إلى الآخر لإنهاء حالة التخلف)، فالرأي الداعي إلى التمسك بالأنا، والذي يقف موقف الرافض للجوء إلى الآخر، يقف في مواجهة الثاني ويختلف عنه جذرياً سواء في أسسه الفكرية والثقافية أو رؤيته وتصوره للواقع وآفاقه المنظورة، ويرى في التشبه بقيم الماضي، الاستمرار والحياة، والهروب نحو الغرب هو الانقراض والضياع (شعيب، والد إدريس...) بينما ترى ماريا، بأن التشبث بالماضي مغالاة وتعنت، ودفاع عن صيغ نظرية وهمية واهية لا تنفع صاحبها في الظروف التي يمر بها المجتمع.

إن رأي «ماريا» وموقفها من هذا الواقع، يشكل رؤية واضحة، تجسد خلفية فكرية وموقفاً من الزمن التاريخي ككل (رؤية العالم) مما جعلها تقف في الاتجاه المقابل لإدريس، إذ تختلف معه في الرأي، ويسهم هذا الاختلاف بين الموقفين في تكريس الاختلاف والمغايرة التي عمل الاقتطاع في الزمن التاريخي على توضيحها من خلال الإشارة التاريخية «للغرب» بكل متناقضاته واختلافاته.

ولتحديد ذلك وظّف الأديب مجموعة من الشخصيات تختلف في الرؤية والفكر (لاره، عمر، يوليوس، الفتى الإسباني) لتعميق دلالة الاختلاف التي تمثل الرؤية إلى الخلف «Retroviseur» وفي الوقت نفسه توضيح الحاجة إلى ذلك الاختلاف؛ لأن اللجوء إلى الغرب - في النهاية - من خلال هجرة «مارية» المغربية إلى باريس والتقائها بـ «لاره» المهاجرة من أوروبا الشرقية - هي أيضاً - تكشف عن مفهوم أيديولوجي محدد، وهو في النهاية موقف الأديب نفسه من الغرب، والذي يقدم هنا كمشروع لإنقاذ الواقع مستقبلاً.

---

(1) رواية «الغربة» ص (26).

في حين نجد «العروسي» يقف من الغرب موقفاً يكاد يناقض الموقف السابق، نظراً لهيمنة الخطاب التحرري على الموقف الروائي، حيث أصبح عنصر الزمن التاريخي - من حيث هو بنية مساعدة على انسجام الخطاب الروائي - وسيلة أساسية لتجسيد موقفه من الواقع.

وبالتالي أصبحت الفكرة التي يكشف عنها الخطاب الروائي هي التنديد بمظاهر التوسع والهيمنة التعسفية التي يقوم بها الآخر (المستعمر) وبذلك يتحقق من الناحية الفنية التقاء الخطاب الروائي بالخطاب التاريخي من ناحية، والوظيفة الأيديولوجية بالخطابين من الناحية الثانية (الصراع الطبقي).

إنطلاقاً من هذا الموقف، تصبح معاناة المجتمع التونسي مضاعفة؛ المستعمر من جهة، والاقطاع والرأسمالية المتعفنة المحلية من جهة أخرى: «أقام شيخ القرية مأدبة عشاء لثلاثة من الجندرمة، جاؤوا إليه إثر صلاة العصر... كل الناس خائفون من هذه الزيارة. وهل يأتي الجندرمة بخير؟ إنهم ما جاؤوا إلاّ لأمر، أمر يصيب واحداً من القرية، أو جمع غرامات... إعتقالات... تجنيد... نعي جندي... ما كان نزولهم إلاّ مصائب تتوالى...

أخبر الشيخ «محمداً» أنه قرأ في الجريدة أن المراقب المدني سلط غرامة مالية كبيرة على سكان منطقة سبوسة، لأن بعضهم قطع عشرة أعمدة من حاملات أسلاك التليفون..»[1] وما ترتب عن ذلك من تشكل للوعي المحلي، من رفض للهيمنة ومقاومتها. وبذلك يجسد الأديب دور وظيفة الزمن التاريخي، الذي يشتغل كموصل: أي إلتقاء الأديب بالقارىء، ومن خلاله بالمجتمع، قصد تنويره وتحريضه ضد العدو، لمناهضة تلك المظاهر، وهو ما يؤمن به أبطال الرواية، بل الأديب نفسه - كما يتجلى ذلك من خلال أحداث الرواية، بل أعمال الكاتب كلها - ويؤكد ذلك، رغبة الأديب الملحة

(1) رواية «حليمة» ص (15 - 16).

في الالتقاء بقرائه، لإيصال خطابه السياسي، وبذلك - فقط - تكتسب هذه الأعمال طلائعيتها. حتى وإن طغى عليها طابع التعليمية في بعض المواقف.

فالأديب يؤمن بعملية التواصل بين الفئة الطلائعية المثقفة والشعب، كون «الإتصال هو كتابة علاقات الواقع بشكل تدعو فيه إلى هدم هذه العلاقات... والهدم دعوة إلى الفعل، والاتهام دعوة إلى البحث عن بديل، والفعل والبديل يستدعيان الحركة... يتتبع الأديب الطليعي مفهوماً جدياً شاملاً للعالم، أو شكلاً جديداً من الاقتراب من العالم»[1]. وبذلك تقطع الجدلية المادية، كمنتج، الطريق أمام كل الصدف وهيمنة الآخر، وكل مغامرة تحدث خارج التاريخ، ولعل هذا ما يفسره ميل الخطاب الروائي إلى التصويرية الوصفية، أكثر من ميله إلى التخيلية[2]: «ما أتعسها من لحظة، كان الفصل ربيعاً في بدايته... أخذت الطبيعة تتفتح عن أجنتها، عن زهورها وبراعمها... كانت تفوح بعطر الحياة... لم أعرف حقيقة الربيع إلاّ مرة واحدة... كم مضى من ربيع، وأنا عذراء في ريعان الشباب وبهجته؟ وكم مضى من ربيع وأنا أرملة محرومة. أما ذلك الربيع الذي كنت فيه حبلى بحليمة، فربيع وحده. كان ربيعاً ممتازاً. هل كان ذلك لأنني كنت حبلى بحليمة، وأنني سأتفتح عن برعم كما كانت الطبيعة حبلى بأسرار الحياة؟

ولكن أي ربيع كان؟ كان شؤماً ونحساً. كان ذلك يوم خميس عندما اقترحت على زوجي أن نؤدي زيارة لابنة خالتي في المزرعة، ومررنا في العودة بضيعة المعمر. كانت رائحة الورد تزكم الأنوف، فاشتهيت وردة... تمنيتها وأنا حبلى، وحاول أحمد أن يأخذ لي وردة. واستأذن - فعلاً - حارس البستان.

ولكن الجلف كان فظاً غليظاً، فامتنع بعنجهية وعنف. وتابعنا السير إلى

---

(1) د. نيصل دراج «دلالات العلاقة الروائية» ص (353).

(2) د. سعيد علوش «الرواية والأيديولوجيا في المغرب العربي» ص (32).

لكن أحمد كان يزمجر كامل الطريق يكاد يتميز من الغيظ، لقد قال للحارس إن امرأتي حبلى، اشتهت وردة من البستان، لكن الحارس رفض بإصرار وفظاظة، واحتدم أحمد، واشتد أوار غيظة وهو يقول: أنذال لصوص، إنها أرضنا، ملك آبائنا وأجدادنا، اغتصبوها بخسة ونذالة، آه، آه، لو تمكنني الأقدار من الإنتقام...»[1].

ويأخذ الصراع بين الأنا الوطني، والآخر الدخيل، شكله التصادمي الحاد. عندما يكشف الآخر عن نيته التوسعية، ورغبته الاستغلالية: «كان نصيبي الطرد والإبعاد عن مدينة بنزرت، بدعوى أنني لست من سكانها؛ فعدت إلى مدينة ماطر أبحث لي عن مأوى، بعد أن افتك المعمرون أرض أبي وجدي... وبعد سنوات من التسكع والتشرد استقر بي الحال في الكوخ الذي سمعت خبره قبل حين»[2] مستغلاً في ذلك القوانين التي تخولها له هيمنته، أو ملتجئاً إلى الحيل المختلفة: «إسمع يا سي أحمد، أوراس أولادي سوف أطلب من السيد المراقب أن يمنحك وساماً جديداً في عيد 14 جويلية القادم.

ـ مرسي. مرسي، يا مسيو جوزيف، كونوا على إطمئنان، انني في خدمتكم دائماً...»[3].

إن المواقف التي تضمنتها اللحظة الزمنية هي التي تحدد بنية هذه الأخيرة، وتسبغها بخصائص تمنحها صفة التميز والتفرد والاختلاف، كما أن إدراك العلاقات الواقعية وتموقعها في سياق الزمن، هو الذي يحدد الصفة التاريخية، ويمنحها استقلالها، كشواهد تاريخية ثابتة في مسار السيرورة الاجتماعية، عندها ـ فقط ـ تتحول هذه الشواهد إلى قيم فكرية ترمز إلى مرحلة من مراحل الحياة الفكرية، والأيديولوجية، وتغدو نقاط استقطاب

(1) رواية «حليمة» ص (20 ـ 21).
(2) رواية «حليمة» ص (94).
(3) رواية «التوت المر» ص (182).

واهتمام تعتمد كعناصر للتأرخة للزمن الجماعي الذي يقصي ويتمايز بأحداث الحياة الاجتماعية فقط[1].

«فالكاتب حين يرسم واقعاً اجتماعياً، لا ينجح في رسمه إلاّ إذا تملك الوعي الأدبي الموائم، أي تعرف على المستويات الأدبية المحايثة للواقع الاجتماعي»[2] وأفاد من الأحداث التاريخية. وهذا ما حاولت أن تقوم به هذه الأعمال الروائية، تقترب منه كثيراً عندما يهيمن الهاجس التاريخي في ضوء المعاناة الاجتماعية، وتبتعد عنه، عندما يهيمن الهاجس الأيديولوجي، في ضوء الصراع الطبقي الذي يبقى في كثير من الأحيان أسير الرؤية الفكرية المؤطرة أيديولوجياً لدى الأديب.

2 ـ دلالة الزمن الاجتماعي:

وهو الشيء نفسه الذي توحي به دلالة الزمن الاجتماعي في هذه الأعمال الروائية، التي تصور واقع المجتمعات المغاربية بعد الاستقلال، أي بعد خروجها من مرحلة الاستغلال، ودخولها مرحلة البناء والتشييد، وهو زمن يحيلنا بشكل مباشر على دلالات تستقطب قيماً جديدة، تقوم على صراع ثنائي القطب (مخلفات الزمن الماضي/ قوى التحرر التي ساهمت بالأمس وبإخلاص في تحرير البلاد من العدو الدخيل، وتسعى اليوم جاهدة في تحديد سيرورتها التاريخية، وفق تصوراتها المنهجية والفكرية) وهي دلالات لا تختلف عما أشرنا إليه عند تناولنا دلالات الزمن التاريخي، وهذا لا يعني إطلاقاً، خلو هذه النصوص من تلك الدلالات، وإنما دلالة الزمن الاجتماعي تبدو أكثر وضوحاً، وتأخذ حيزاً أكبر في سياق النص، سواء عند العروي أو وطار أو لعروسي. فهي تحاول أن تنطلق من خلال إدراكها للحظة التاريخ

---

(1) ميخائيل باختين «أشكال الزمان والمكان في الرواية» ت. يوسف حلاق، ط I، 1990، ص (170).

(2) د. فيصل دراج «دلالات العلاقة الروائية» ص (354).

الحاضرة، وربطها باللحظة التاريخية التي أنتجتها «وبذلك تصبح الممارسة فعلاً تاريخياً يرتبط بالحاضر كما يرتبط بالماضي، بعد أن يكون الحاضر قد أعاد ترهين الماضي من وجهة نظر التحولات الاجتماعية الضرورية التي يفرضها الحاضر»[1].

يتم كل ذلك، في ضوء المعرفة المسبقة بالزمن الأدبي القائم في تلك المرحلة، ودوره وأهميته، وفي ضوء «تضافر هاتين المعرفتين يتم إنتاج العمل الأدبي بشكل يسحبه من الوهم إلى التخيل، ومن المحسوس إلى المجرد، ومن الفردي العارض، إلى الاجتماعي التاريخي، ويصبح التخيل بهذا المعنى هو القدرة على إعادة استعمال الأشكال الأدبية القائمة بشكل جديد»[2].

ولعل ميزة هذه الأعمال تأتي من هذا الجانب، من ربطها البنية الروائية بتاريخها الاجتماعي، إذا اعتبرنا أن الكتابة الروائية هي مشروع نحو التحرر[3]، وفي الوقت نفسه، ربطها بواقعها الداخلي (الجمالي) وبالتالي فإن الأعمال التي بين أيدينا، تقدم لنا نموذجاً في مجال الدلالة الاجتماعية للمرحلة التي تؤرخ لها، وذلك، كونها ترصد حركة التحول في المجتمع المغاربي، مستعينة بأسلوب النمذجة والتنميط، لتجعل من قرى صغيرة نموذجاً حافلاً بالصراعات الناتجة عن تصادم الأفكار والرؤى والتصورات، ويكون الزمن هو المقياس الفاصل بينها.

فكل قيم الماضي وأفكاره تنسجم في سياق أيديولوجي ـ يكاد يكون واحداً بالنسبة لأقطار المغرب العربي ـ يتجذر يميناً ويسعى جاهداً للحفاظ على تقاليد السلف في الممارسة الاجتماعية، ضمن إطار محدد أخلاقياً وثقافياً، كلها تغرف من نبع واحد هو نبع الماضي (شعيب، الشيخ، الحاج، مسؤول الجبهة. . .)، وهذا التوجه يتنازعه نموذجان؛ نموذج متشبث

---

(1) و (2) د. فيصل دراج «دلالات العلاقة الروائية» ص (371).

(3) المرجع نفسه. ص (354).

بالماضي عن قناعة راسخة، وإيمان عميق بأحقية هذا الماضي وقدرته على قيادة المجتمع إلى بر الأمان، وإنقاذه من هيمنة الآخر (مشايخ الزوايا بتونس والمغرب، جمعية العلماء المسلمين بالجزائر)، ونموذج يتوارى وراء هذا الشعار ليخفي حقيقته وعمالته للآخر، وهي في النهاية مصالحه الضيقة.

النموذج الأول، هو، امتداد لجذوره الأصيلة والمتجذرة في أعماق الماضي بالنسبة للأقطار الثلاثة، وهي تعود إلى البدايات الأولى لمحاولة الآخر الهيمنة على المجتمع العربي عامة، والمغاربي على وجه الخصوص، واستمرار ذلك إلى أيام الثورة الكبرى.

بينما الوجه الثاني لهذا النموذج هو ما توقفت عنده النصوص الروائية بالتشريح، مستغلة هفواته التاريخية والفكرية لتجعل منه النموذج الأيديولوجي المقابل (الأيديولوجيا القناع) المضادة لأيديولوجيا النص (أيديولوجيا الأديب) وبالتالي تقديم المبررات الموضوعية للانتصار للأيديولوجيا المضادة. فنماذج كل من شيخ التراب، سي مسعود مسؤول الحزب، وحمدون (الجيل الأول)، ومصطفى، أحمد العايب، خليل (الجيل الثاني بعد الاستقلال)، كلها تشكل واجهة الاستغلال والهيمنة والاستبداد، لا تتوانى من أجل مصالحها الخاصة أن تقف بجانب العدو، وأن تستغل الدين والقيم والعادات وكل الموروث الحضاري، من أجل تحقيق ذلك، هكذا تقدمها هذه الأعمال الروائية: يقف «مصطفى»[1] مناهضاً للطلبة المتطوعين من أجل إنجاح مشروع الثورة الزراعية، ويحاول بكل ما أوتي من قوة وحيلة من أجل إفشال هذا المشروع، «لقد أفسدوا عقلية هؤلاء الفلاحين المساكين وتركوهم ينطقون كالببغوات، بكلام لا يفقهون له معنى»[2] ويقرر أن يخلص المجتمع من هؤلاء الشيوعيين نهائياً، لكنه يفشل فشلاً ذريعاً، لعدم تمكنه من خلق انسجام بينه وبين رفاقه، الذين لم يستطع إقناعهم بمواقفه.

---

(1) رواية «العشق والموت في الزمن الحراشي» ص (134).

(2) المصدر نفسه. ص (135).

وإلى جانب هذه الشريحة الاجتماعية التي تقدمها الرواية على أنها تسير في الاتجاه المعاكس لحركية الزمن، ومسار المجتمع، تقف شريحة أخرى، يمثلها «شيخ التراب»[1] و«أحمد العايب»[2] و«جليل»[3] أصحاب المصالح ومشجعيهم من السلطة والانتهازية الذين استغلوا مرحلة الاستقلال والظروف الجديدة بالنسبة للمجتمع المغاربي لصالحهم وسابقوا الزمن ليطرحوا أنفسهم البديل للواقع الاجتماعي، يقدم «إدريس» جليلاً لـ«مارية»: «هذا جليل المحامي، قرأنا جميعاً، خدمنا جميعاً الدولة، ثم تحررنا جميعاً»[4].

بينما كل قيم وأفكار الحاضر تنسجم في سياق أيديولوجي، يتجذر يساراً، ويسعى جاهداً إلى مجابهة التيار الأول، وإبراز تقدميته، وثوريته في الممارسة الاجتماعية، ضمن إطار تحدده حركية المجتمع الإنساني، وسرعة التطور. فهو إما يساري شيوعي، وإما متردد بين الغرب اليساري والغرب الليبرالي، كحركية اجتماعية تهدف إلى تغيير الواقع، وهو في ذلك كله يسعى إلى محاولة التخلص من الإرث الاستعماري الثقيل (التخلف، المرض، الفكر الاقطاعي، تعفن البورجوازية الاستعمارية، والبورجوازية المحلية المستغلة)، «كان ضجيج الطريق، من ترنم بالأناشيد، ومقاطع الأغاني الشعبية، أو المرتجلة، عن الأحوال والأوضاع والذكريات، ومكائد الرجعية، وقوى الظلام لعرقلة عملهم المرتبط ارتباطاً وثيقاً بنجاح الثورة الزراعية، وبتقدم المد الثوري شيئاً ولو قليلاً إلى الأمام، المهم في المرحلة الراهنة، هو أن تزول أحكام الثوريين المسبقة ضد بعضهم، وأن تتشكل جبهة حقيقية من كل من

(1) شيخ البلدية في رواية «حليمة» يتعامل مع الاستعمار للحفاظ على مكاسبه ومصالحه الشخصية على حساب مصالح المجتمع.

(2) مثال البورجوازية العميلة، يساعد العدو على بيع التكروري، رواية «التوت المر».

(3) محام سابق، صار مع الاستقلال رجل أعمال، وسمساراً كبيراً، يعمل وسيطاً لرجال الأعمال الأجانب، رواية «اليتيم».

(4) رواية «اليتيم» ص (150).

يزمن بالثورة الزراعية»[1] وحتى تتحقق هذه النبوءة[2] لا بد أن يعلم هؤلاء أن المعركة بدأت «ولم تنته بعد، هذا خطأ، المعركة مع الرجعية ليست سهلة إلى هذا الحد، السرطان، الورم الخبيث يسكن ولا يموت، حين ينهزم يغير مظهره»[3].

إن «جميلة» حفيدة «اللاز» والبعد الحقيقي له في الزمن الحاضر، قطعت صلتها بزمن القيم الماضية وخرجت إلى التطوع مع زميلاتها، واندمجت مع «فاطمة»، «نادية»، «نورية»، «اليامنة»، «دليلة»، في زمن اجتماعي جديد: «إنك منتصرة قهرت الظروف والمحيط والذات، انعتقت تماماً تماماً، حتى بلغت حد النضال من أجل إعتاق غيرك، إعتاق الجزائر، من هيمنة الإقطاع، وتسلط الإستغلاليين، إعتاق الإنسان الجزائري، من الاستغلال والظلم والعسف، مناضلة إنك مناضلة رفيقة يا جميلة واحدة من نخبة قليلة، لها الشجاعة الكافية، لترفع عقيدتها بلا تردد ولا خوف:

«إيه شعبية ثورة زراعية

إيه شعبية تسقط الرجعية

إيه شعبية ثورة إشتراكية

ما أروع ذلك، آه، ما أروعه»[4]

ورد الفعل هذا، يصنف في خانة رفض أبناء الجيل الجديد لواقعهم واتهامهم الواقع الاجتماعي بالتذبذب والتناقض في وقت تسعى فيه الرجعية، والرأسمالية المتعفنة والاقطاع إلى عرقلة الثورة الاشتراكية، واستغلال أوضاعهم التي تركهم الاستعمار عليها: «هذه ثورة سلبية في حين تخلق

---

(1) رواية «العشق والموت في الزمن الحراشي» ص (21).
(2) المصدر نفسه. ص (27).
(3) المصدر نفسه. ص (35).
(4) المصدر نفسه. ص (33 ـ 34).

الرجعية المشاكل بيدها، مستعينة بحياديتهم، يقفون هم مكتوفي الأيدي في انتظار ما سيفعله الهواري المسكين، يجب أن يتحرروا، يجب أن يستوعبوا الخط السياسي للهواري وأن يقفوا صامدين فيه»[1]. يتميز الزمن الاجتماعي في هذه الأعمال التالية للأعمال الأولى، بجمعه بين عناصر قيمية متناقضة تناقض الإنتماء الاجتماعي، فعندما يأتي رد فعل هذه الشريحة الاجتماعية (الثورية) من راهنية الوضع الاجتماعي ككل، فإن الكتلة المقابلة الحالمة بواقع آخر يأتي رد فعلها على شكل نقيض: «ماذا يجعلكم تساندون هذا النظام؟ إنه غير شرعي مجهول الهوية، لا هو بالملكي، ولا هو بالجمهوري، ولا هو بالإمبراطوري، أو بالعسكري، لا دستور، لا برلمان، ولا أي قانون، إذا كانت مثل هذه المخالفات الفظيعة، تخفى عن نخبتنا الجامعية فالشعب المسكين معذور والله»[2].

وهذه الفئة تتشكل من النخبة المستفيدة من أيام الاستعمار، وهي بهذا الموقف تحاول الدفاع عن تلك المكتسبات الموروثة عن ذلك الزمن ولا تريد أن تجد نفسها الآن وبعد أن اتضحت الرؤية، مهمشة تابعة. يقول إدريس لمارية المغربية المناضلة العائدة من أمريكا لدراسة المجتمع المغربي: «ما دمت تريدين وصف الحياة كما هي، اغتنمي هذه الفرصة، جليل يعيش فقط، ولا يتفلسف، وداره أجمل بكثير من الفنادق»[3] جليل من الفئة التي ترفض أن تضيع منها الفرصة، ولا يهمها إطلاقاً فلسفة إدريس، لأنه لا وقت الآن للمجادلة بالأفكار والغوص في القيم فما كان يجمعهم بالأمس انتهى، والوقت اليوم للبحث عن المصلحة والمصلحة فقط، ولهذا اختار لنفسه مهنة تناسب أفكاره وطموحاته: «أشتغل الآن مصححاً»[4] «نعم مصحح الأخطاء التي ترتكب في حق لغة الأجنبي»[5]. بينما يغوص إدريس في حلم لذيذ ومزعج

(1) رواية «العشق والموت في الزمن الحراشي» ص (117).
(2) المصدر نفسه. ص (112).
(3) رواية «اليتيم». ص (150).
(4) و (5) رواية «اليتيم» ص (151).

في الوقت نفسه؛ لذيذ لأنه يعود بهذا الواقع المتناقض المفجع، إلى زمن البراءة، زمن الصدق والالتحام، يوم كانت الروح رخيصة في سبيل الحرية وتحرير الشعوب: «إشراقة بعد الدندنة. انزويت إلى قصري المحروس، قصر التجارب مع الذات الدفينة، للكلام معنى غير المضمون المتداول، تتداخل فيه الوقائع والتخمينات والتحليلات. قصر التجارب في أعماق الفؤاد. ينفتح في آخر الليل إذا سنحت السوانح ومنّت الأيام، الجمعة. يا للخسارة! أنلزمكموها وأنتم لها كارهون! السبت، فتحت أبواب السماء وتهاطل المطر على المدينة ساعات وساعات بلا انقطاع. ماتت عجائز وهوت سقوف وتحطمت سيارات. أهو يوم الحساب، يوم تذهل المرضعة عما أرضعت؟ الأحد. صحا اليوم واسترجعت السماء زرقتها، سماء ماكريت، زرقة السماء العميقة في الحلم العميق»[1]. بينما يغوص إدريس إلى أعماق هذا الواقع المزعج بمتناقضاته، يحسم جليل البورجوازي الموقف: «إسمع أنت أيضاً يا إدريس، يجب على الدولة إما أن تقوم بكل شيء، وإما أن تتخلى لنا عن كل شيء، إننا باتصال دائم مع الأجانب، نراهم يفضلون التعامل مع الدول التي تتخذ مسؤولياتها كاملة»[2].

وبين موقف إدريس وموقف جليل تقف مارية ـ العائدة من الغرب متشبعة بأفكار «لاره» وحضارة أمريكا ـ موقفاً لا هي مع إدريس كما كانت في السابق نظراً لتردده المنجذب تارة إلى اليمين وأخرى إلى اليسار، ولا هي مع جليل الانتهازي صاحب الفكر البورجوازي المستورد. فموقفها لا يتضح الآن كل الوضوح حتى وإن كانت تمهد لموقف ثالث قد يتجلى في المستقبل «قالت لجليل هل تفضل فعلاً أن تقوم الدولة بكل شيء؟

ـ هذا احتمال... هذا احتمال أنا رجل وساطة وتنظيم... الحاجة إلي دائمة. إذن ماذا أخسر؟

---

(1) المصدر نفسه. ص (152).

(2) المصدر نفسه. ص (156).

ـ سينقص الربح.

ـ لكنه سيكون مضموناً... علقت مارية، أشد الناس معارضة للحكومة وأكثر حنقاً عليها رجال الأعمال...»[1].

هكذا تكشف هذه النصوص عن تركيبة المجتمع، وجدلية الزمن الاجتماعي في مرحلة تقع في مفترق الطرق: «وإذا كانت الذاتية هي الدائرة الوهمية للحديث الروائي، الذي من غير الممكن أن يمارس عملياته خارجها، فإن شكل هذا الحديث هو ما يمنحه الفضاء التخيلي والمعطيات الإنسانية التي تتلون باختيارات ومفاهيم اللحظة التاريخية»[2]. فالركيزة الأساسية لهذه الأعمال ـ وفق هذا التوجه الأيديولوجي ـ تقوم أساساً على مفهوم خاص للرواية وتطورها، فهي تربط هذا الجنس الأدبي بمحدودية تطور العلاقات الاجتماعية[3]. فظهورها مرتبط أساساً بتراجع الأيديولوجيا السائدة، الأيديولوجيا الدينية، وأيديولوجيا الفكر الاقطاعي زمن الاستقلال، وتقدم العقلانية، والنزعة الإنسانية المدافعة عن تحرر الإنسان وتحرر الخيال، ومن هنا كانت حدود الرواية عند هؤلاء هي حدود التحولات الاجتماعية في زمن الاستقلال، هذا الزمن الذي يمثل نتاج كل تلك التناقضات التي تولدت عن زمن الثورة، زمن الاستعمار وزمن التناحر الأيديولوجي.

ومن هنا كان لا بد أن يتزود مخزون الحديث التاريخي بالمغرب العربي من الأحداث التي هزت معمارية المجتمع، جاعلة إياها أمام قدرها، وفي هذه الظروف التاريخية يصبح الروائي حامل أسماء أبطال الحرية والصراع الاجتماعي، والوعي الوطني، وتبرير الإختيارات، مما يبرز الحديث الروائي

---

(1) رواية «اليتيم». ص (156).

(2) د. سعيد علوش «الرواية والأيديولوجيا» ص (29).

(3) جاء هذا الكلام وما بعده في رد د. فيصل دراج عن الأديب الجزائري الطاهر وطار، أنظر: «دلالات العلاقة الروائية». ص (370).

رازحاً تحت مسؤولية اللحظة التاريخية[1]. «قافلة التاريخ حق. مع ذلك ليس لها درب أو مسلك محدد. وهذا لا يعني أنه ليس من واجبنا أن لا ننضم إليها، وأن لا نؤثر في دفعها إلى الأمام ما أمكن»[2]، «لكن الشعب إيقول، اللي ولى على الجرة تعب والذيب إيقول، اللي تتلفته أجريه، واللاز ما يفتأ يردد ما يبقى في الواد غير حجارو»[3].

يكشف هذا المخزون التاريخي نوع الوعي الذي يأتي كمفسر لدلالية الزمن الاجتماعي، الوعي الواقع الذي يسعى إدريس جاهداً لتوضيحه، والاستدلال عنه قصد مجابهة جليل، وفي الوقت نفسه مارية، عند عبد الله العروي، وهو السلوك نفسه بالنسبة لجميلة بطلة اللاز الثانية، وما حاول عبد الله وإبراهيم في رواية التوت المر فهمه «كم مرة أبصر إبراهيم فيها ظله؟.. كم لعب بذلك الظل مع أترابه في القرية على ضوء القمر والمصابيح أو على إشراقة الصباح وإيماضة الغروب.

كم شاهد هذا الظل بعد أن صار شاباً ناضج الفكر قادراً على التمييز؟ كان يرى هذا الظل فيدفع به إلى اللعب واللهو عندما كان طفلاً. وكان يرى هذا الظل فلا يثير فيه انتباها، ولا يدفع به إلى اللعب عندما أصبح شاباً. أما هذه المرة وفي هذه اللحظة بالذات فقد بدا له الظل موحياً مثيراً. لم ير فيه إلاّ شبح خيانة والده، يلاحقه عملاقاً مخيفاً، ولم ير فيه إلاّ سجلاً حالك السواد مشوّه الصفحات ترتسم فيه خيانة هذا الوالد إلى الأبد»[4].

ويستثمر الخطاب الروائي أدوات الوعي الاجتماعي من خلال عرض تلك القيم التي أضحت تحكم العلاقات الاجتماعية التي تأثرت كثيراً بمسار التحول الذي يخوضه المجتمع ضد واقعه بشقيه الماضي (صراعه مع الآخر

(1) د. سعيد علوش «الرواية والأيديولوجيا في المغرب العربي» ص (29).

(2) رواية «العشق والموت في الزمن الحراشي» ص (28).

(3) المصدر نفسه. ص (29).

(4) رواية «التوت المر» ص (184).

المستعمر) والحاضر (صراعه مع مستجدات الحياة والرغبة في التغيير وتجاوز حيثيات الواقع المفروض، إلى واقع أكثر رحابة وأتقن وأيسر في شتى مجالاته).

3 ـ دلالة الزمن النصي:

تؤطر الأعمال الأدبية الطليعية مفاهيم محددة، تكاد تكون بمثابة الدستور للتشريعات القانونية، تنطلق أساساً من أن «الأدب الطليعي ينتج مفهوماً جديداً شاملاً للعالم أو شكلاً جديداً من الاقتراب من العالم، وهو ما لا يمكنه أن يتقدم إلاّ حينما يتم إنتاجه في علاقات فنية طليعية؛ وطليعية الأدب أي تسييسه من أجل التغيير لا تعني بتاتاً الكتابة عن مواضيع سياسية، بل تعني أساساً خلق منظور سياسي للعالم»[1].

وانطلاقاً من هذا المفهوم نلج إلى دلالة الزمن النصي، لنبحث عن الأبعاد الدلالية التي يمكن أن ينجزها التوظيف الجمالي للعنصر البنائي الزمني في النصوص الروائية، واهتمامنا بهذا الجانب يمليه كون تقنيات التأليف الفني ليست بريئة، بل تحيل دائماً على خلفية فكرية أيديولوجية، ورؤية خاصة «ولذلك فإن الانزياح الذي تعرفه أحداث القصة، بابتعادها عن المسار الخطي للحكاية، هو العنصر المشحون بالدلالة، والحامل لجانب من المشروع النظري الفكري الذي يغمر النص الروائي بمجمل مكوناته»[2].

وما دامت الأعمال التي بين أيدينا تسعى إلى أداء وظيفة معينة من حيث هي بنية موضوعية تقوم أساساً على خلفية واقعية تستدعي بالضرورة بنية فنية جمالية يتشكل من خلالها الخطاب الروائي الذي يسعى الأديب إلى إرساله للمتلقي، فإن اهتمامنا سيرتكز ـ في هذا السياق ـ على العناصر الدالة عن هذه

---

(1) د. فيصل دراج «دلالات العلاقة الروائية» ص (354).
(2) عمر عيلان، «الرواية والأيديولوجيا» دراسة في روايات عبد الحميد بن هدوقة، مخطوط ماجيستير جامعة قسنطينة ص (256).

البنية مستضيئين بما توصلت إليه الدراسات المعاصرة في هذا المجال، وبخاصة أعمال كل من «جان ريكاردو» و «جيرار جينات»[1] وعليه فإننا سنقف عند محورين أساسين هما: الإستغراق الزمني «La durée temporelle» والنظام الزمني «L'ordre temporel».

أ ـ الإستغراق الزمني «La durée temporelle»:

لا يدعي هذا التقسيم الدقة في تتبعه لهذه القضية في البنية الفنية للنص الروائي بقدر ما سوف يهتم بالتفاوت النسبي بين زمنين: زمن القصة وزمن السرد، لأنه لا يوجد قانون واضح نستطيع اعتماده لدراسة هذه الإشكالية، كل ما في الأمر أننا ننطلق مما يتولد من اقتناع لدى المتصفح للعمل المبدع (الرواية) بمدة استغراق الحدث، ومدى تناسب ذلك مع طوله الطبيعي[*] لأنه: «إذا كان من السهل أن نقارن النظام الزمني لقصة ما مع النظام الزمني الذي تبناه الراوي لكي يحكي تلك القصة، فإن الأمر يصبح أكثر صعوبة إذا تعلق بمقارنة جادة نريد أن نقيمها بين زمن القصة وزمن السرد. إنه في بعض الحالات يمكننا القول أن هذا الحدث قد دام ساعة واحدة، وذلك الحدث الآخر دقيقة واحدة»[2].

إلاَّ أن هذه العملية تبقى ممكنة ومهمة إذا ما نحن تتبعنا بنية النص ككتلة متكاملة، من خلال اختلاف مقاطع الحكي وتباينها، لأن هذا التباين والاختلاف لا يأتي هكذا اعتباطاً، وإنما تمليه الغاية من النص أصلاً. وما تمليه هذه الغاية على الأديب من تتبع نسق معين في تقسيم تلك المقاطع من الحكي، هو بقصد تضمينها رسائل محددة المضامين والأهداف، على الرغم من أن هذا الاختلاف لا يخلق لدى القارىء دائماً ـ كما يؤكد ذلك جينيت ـ

---

(1) أنظر المدخل النظري لهذا الفصل في هذا السياق. ص (91) وما بعدها.

(*) لا علاقة بزمن القراءة بتحديد الإستغراق الزمني.

(2) د. حميد لحميداني «بنية النص السردي» عن: Gérard Genet; Pour lire le recit. p: 93.

انطباعاً تقريبياً عن السرعة الزمنية أو التباطؤ الزمني. لكن القارىء المتخصص، أو الباحث على دور تلك الإيقاعات الزمنية في بنية النص يمكنه أن يلامس بيسر كبير التقنيات الحكائية التالية كما يحددها جينيت: الخلاصة «Sommaire»، الوقفة «Pause»، القطع «L'éllipse»، المشهد «Scène» وكل هذه التقنيات لها علاقة وطيدة بوتيرة سرد الأحداث في الرواية من حيث درجة سرعتها أو بطئها، وإمكانية خلق ثغرات يستغلها الأديب في تبليغ بدائله المعروضة على الواقع والمجتمع من ناحية، وتشغيل ملكة القارىء الفكرية المنطقية والرياضية، وجعله ـ بصورة عامة ـ يواجه عملاً متميزاً عما كان مألوفاً لديه؛ أي عملاً يخلخل أفق انتظاره، إذ نحن استخدمنا بعض عبارات أصحاب جماليات التلقي[1] وسنحاول الوقوف عند هذه العناصر التي نرى أن الأعمال التي بين أيدينا وظفتها بشكل متفاوت بينها، ولكن بوعي تام بأهميتها، ودورها في القيام بوظيفة دقيقة في بنية الخطاب المرسل، ولعل ما يبرز ذلك، لجوء هؤلاء الأدباء إلى توفير الإشارات الضرورية التي تمكن القارىء من إعادة ترتيب القصة في ضوءها الطبيعي، أو قريب منه، على الرغم من أن القارىء العادي لا يمكنه فهم كنه هذه الأعمال، وخاصة التي تدور أحداثها قبل الاستقلال، إلاّ إذا تسلح بكثير من الأدوات، واستطاع تشغيل ملكاته الفكرية ووعيه بمحيطه زماناً ومكاناً.

ب ـ النظام الزمني «L'ordre temporel»:

لا تقر معظم الدراسات البنائية، بتطابق تتابع الأحداث الروائية مع الترتيب الطبيعي لأحداثها، أي أنه يجب التمييز بين زمنين في العمل الروائي (زمن السرد، وزمن القصة): «إن زمن القصة يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث بينما لا يتقيد زمن السرد بهذا التتابع المنطقي»[2] لأن الأصل في

---

(1) د. حميد لحميداني «أسلوبية الرواية» مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء ط 1. 1989، ص (81).

(2) جيرار جينيت، جان ريكاردو (أنظر المدخل النظري لهذا الفصل).

المتواليات الحكائية أنها تأتي وفق تسلسل زمني تصاعدي، يسير بالقصة سيراً حثيثاً نحو نهايتها المرسومة في ذهن الكاتب، لكن وكما يؤكد «جينيت» فإن هذا التتابع الطبيعي ليس شرطاً، بل ليس نظاماً ثابتاً نحترمه وتقف عنده كل النصوص، فكل ما في الأمر أن الدارس يمكنه افتراض ذلك[1]. فالأديب قد يحتاج في لحظة معينة من أحداث الرواية أن يوقف السرد التسلسلي للأحداث ليعود إلى الوراء (طريق الاسترجاع) ليستشهد بما يدعم طبيعة الواقع الذي يرويه وقد يستنجد بحدسه لاستشراف أشياء لم تقع بعد... إلخ وفي هذه الحالة يقع ما يسميه «ريكاردو» (بالمفارقة)، مفارقة زمن السرد مع زمن القصة.

إذن فإمكانيات التلاعب بالنظام الزمني أبعد من أن تحددها نظرية ثابتة قائمة بذاتها، ذلك أن الروائي قد يبتدئ السرد في بعض الأحيان بشكل يطابق زمن القصة، لكنه يقطع بعد ذلك السرد ليعود إلى وقائع تأتي سابقة في ترتيب زمن السرد عن مكانها الطبيعي في زمن القصة، ونجد أن هذه التقنية هي المتبعة عند روائيي المغرب العربي بشكل يكاد يكون عاماً، وبصفة خاصة الأعمال التي بين أيدينا، حيث نجد أن رواية «اللاز» تبدأ بسرد أحداث واقعة في الحاضر: يقف «الشيخ الربيعي» (الراوي) أمام مكتب المنح متألماً متحسراً من خيبة أمل أولئك الذين ساهموا في تحرير البلاد، متذمراً من التناقضات التي تحدث أمامه، وهذه القضايا كافية بأن تعيده إلى الماضي ليسرد علينا أحداث الثورة من قبل اندلاعها إلى مقتل «زيدان»: «إنهم كعادتهم، كلما تجمعوا في الصف الطويل، أمام مكتب المنح، لا يتحدثون إلاّ عن شهدائهم، والحق أنها ليست هناك غير هذه الفرصة لتذكرهم والترحم على أرواحهم، والتغني بمفاخرهم... فهم ككل ماضٍ يسيرون إلى الخلف، ونحن ككل حاضر، نسير إلى الأمام... ولعل هذا اليأس المطبق من التقاء

---

(1) يقول د. حميد لحميداني إنه لم يستطع فهم رواية الغربة، إلاّ بعد إعادة ترتيب تسلسل أحداثها وفق توالي اللحظات السردية، لا كما رتبها الأديب.

الزمانين، ما يجعلنا لا نهتم إلاّ بأنفسنا، أنانيين، نرضى أن يتحول شهداؤنا الأعزاء إلى مُجرد بطاقات في جيوبنا»[1].

ثم يتعالى هدير اللاز «ما يبقى في الواد غير أحجاره»[2] ليقطع على «الشيخ الربيعي» تسلسل سرده للأحداث كما تقع ويدفع به إلى العودة إلى سرد وقائع سابقة في ترتيب زمن السرد في القصة. أحداث هذا الحدث الحاضر، وكأننا بالأديب يريد أن يعلل ما يحدث في الواقع بما حدث في الماضي من مفارقات وتجاوزات، لها أثرها في ما يحدث الآن. «القرية كما خلفها الرومان تتأمل الجبال في كآبة ما تزال، والظلال تتطاول كلما انحنت الشمس إجهاداً ووهناً، والمارة والتجار الواقفون أمام دكاكينهم، يتفقدون عقارب ساعاتهم بين الفينة والأخرى، والحركة تقل شيئاً فشيئاً، بعد أن ملأت عربات الجيش الطريق الرئيسي، عائدة مغبرة دكناء من ميادين العمليات، وسط تعاليق تتسرب من هنا وهناك...»[3].

والتقنية نفسها نجدها متبعة عند العروي، وكذا «العروسني»[4] وبذلك يصبح الاستذكار «Flashback» من أهم وسائل انتقال المعنى داخل الرواية عند هؤلاء الأدباء ما ساعدهم على بنية الخطاب المرسل بناء متكاملاً. وقد تفاوتت استعمالات هذه التقنية لدى هؤلاء الأدباء تفاوتاً أملته؛ أولاً الغاية من استعماله لدى كل واحد منهم، وثانياً القدرة على التوظيف الفني لهذه التقنية، أي الاستفادة منها جمالياً بينما جعلها وطار الوسيلة الأساسية في بنية الزمن النصي عنده في اللاز الأولى حيث يبدأ مع بداية الفصل الأول وينتهي بنهاية الفصل الأخير ليعود الراوي إلى سرد ما تبقى من أحداث القصة في حاضره: «أيقظ موظف مكتب المنح، القابع خلف الشباك، الربيعي من سهومه، فناوله

(1) رواية «اللاز» ص (9).
(2) المصدر نفسه. ص (10).
(3) المصدر نفسه. ص (11).
(4) راجع بنية الزمن الاجتماعي من هذا الفصل، ص: (306).

بطاقته»[1] ليمتد هذا التقطيع في زمن القصة على مساحة 262 صفحة من أصل 277 صفحة، أي ما يطلق عليه جينيت مدى المفارقة أي البعد الذي يقع بين انقطاع سرد الأحداث والعودة إليها، بينما لا يوظف في القصة الثانية (العشق والموت في الزمن الحراشي، اللاز الثانية) إلاّ بقدر ما يستدعيه الموقف الفكري والأيديولوجي الذي يريد الأديب توضيحه، وتدقيق مغزاه للطلبة المتطوعين أحفاد «زيدان»، وقد وظف في هذا النص خمس مرات أي خمسة فصول من أصل سبعة وعشرين فصلاً، ووظف مرتين مقاسمة (حاضر/ ماضي) وبالضبط في الفصلين الرابع والسابع عشر، أي أن الأديب في هذه القصة إستفاد من استذكارات بعيدة المدى، ولم يغفل الإستذكارات قصيرة المدى.

بينما نجد عنصر الزمن النصي شديد التداخل عند عبد الله العروي إلى درجة لا تستطيع معها فهم رواية الغربة بالذات إلاّ إذا أعدنا ترتيب حدود زمن القصة وزمن السرد «مما يجعل النسق الزمني في الرواية يؤسس بشكل شديد التعقيد والتداخل، وهذا التعقيد يعبر تعبيراً مباشراً عن طبيعة المضامين التي يريد الكاتب تأكيدها، تلك المتعلقة بحيرة الأبطال، واختلال القيم التي يتعاملون معها، كما يعبر أيضاً عن مرارة اليأس والحيرة، الماضي، والحاضر، بين القيم الغربية من ناحية، والقيم العربية، والتقاليد، والأخلاق الموروثة من ناحية ثانية»[2].

يبتدىء الأديب بلحظة في الحاضر كزميله «وطار»، «قالت الزوجة، وهي ملقاة على السرير بدون غطاء، هل أنت خارج الليلة؟

– نعم

– هكذا ستكون الليالي على التوالي خروج دائم وانتظار دائم. وتنهدت الزوجة.

---

(1) رواية «اللاز». ص (275).

(2) د. حميد لحميداني «الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي» ص (271).

- إسمعي ليست الليلة كسابقاتها، إنني أنتظر صديقاً عزيزاً علينا جميعاً، صديقي وصديقك أيضاً. لا بد أن نتقابل نحن الصحاب، ونتشاور في الأمر»[1].

هكذا يبتدىء السرد بشكل يطابق زمن القصة، الفترة الزمنية التي تسبق الاستقلال، ليعود إلى وقائع تأتي سابقة في ترتيب زمن السرد عن مكانها الطبيعي في زمن القصة. ينتقل الأديب في الفصل الثاني من القسم الأول إلى فترة سابقة لأحداث القصة لكن لها أثر في ما يحدث؛ ترحل مارية إلى باريس للالتقاء بصديقتها القديمة «لاره» في حوار طويل بينهما (22 صفحة). ينسج الكاتب خيوط الأحداث الروائية، ويلقي الضوء على علاقة «لاره» بالشاب الإسباني، وعلى علاقة «مارية» بـ «إدريس»، وصديقها «عمر»، لينتقل في السياق نفسه الزمن (الفصل الموالي) إلى تحليل تلك التناقضات التي تنشب بين التوجهات الأيديولوجية لكل من: «إدريس»، «يوليوس الفرنسي» و«عمر» تلميذه، «مريم» الفرنسية خطيبة عمر، «مارية». ومن خلال الحوارات الحاملة لتلك الأبعاد الأيديولوجية المتصارعة، يكشف الأديب عن علاقة اللاتوافق عبر الزمن الماضي التي هي سبب الخيبة التي تحدث عبر الزمن الحاضر، مما يزيد الواقع تعقيداً.

لكن عرض هذه الأحداث في الرواية جاء معقداً بشكل جعل النسق الزمني في الرواية يؤسس بشكل شديد التعقد والتداخل، يفسره حميد لحميداني بكونه يعبر تعبيراً مباشراً عن طبيعة المضامين التي يريد الكاتب تأكيدها، تلك المتعلقة بحيرة الأبطال واختلال القيم التي يتعاملون معها، كما يؤكد مرارة اليأس والحيرة التي ينتجها التقاء الحاضر بالماضي، والتقاء القيم الغربية والقيم العربية. وبالتالي فالاختلال في الشكل هو اختلال قائم أيضاً على مستوى المضامين[2].

---

(1) رواية «الغربة» ص (9).

(2) د. حميد لحميداني «الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي». ص (271).

ويتضح ذلك من سرعة سرد الأحداث وبطئها، حيث اعتمد الأديب طريقتين الأولى وتعتمد صيغاً حكائية تختزل زمن القصة وتقلصه إلى الحد الأدنى، ويتولى الأديب من خلاله استعراضاً سريعاً للأحداث من المفروض أنها استغرقت مدة طويلة[1]، والثانية تتمثل في طريقة تعطيل الزمن القصصي على حساب توسيع زمن السرد مما يجعل مجرى الأحداث يأتي على شكل متباطىء يعتمد «السرد المشهدي» حسب رأي «تودوروف»[2]. «يسكن جليل وحده هذه الدار. كانت له زوجة أنجبت له طفلاً وطفلة، اغتنمت غيابه مرة وسافرت مع الطفلين إلى فرنسا ولم ترجع - كنت أظن أن الرجال هم الذين يودعون زوجاتهم في الصباح ولا يرجعون في المساء.

- هنا المرأة هي التي تهرب.

- والسبب؟

- السأم حسب ما يقال.

- والأولاد؟

- منهم من يعود بعد حين، خاصة الذكور.

سكوت

- هل هذه بداية مشجعة؟

- مشجعة لو كنت أبحث في مشكلات المدينة الكبيرة.

- وما الفرق بين المدينة الكبيرة والصغيرة؟»[3]

---

(1) جاء ذلك في ص (9 - 10 - 12 - 14 - 57 - 120...).

(2) ورد ذلك في «بنية الشكل الروائي» ص (120) والعبارة لهنري جيمس مقابل السرد البانورامي، واستعملها تودوروف وبعده جينيت للدلالة على الأسلوب المباشر للشخصيات.

(3) رواية «اليتيم» ص (157 - 158).

هكذا تختفي الأحداث، وتحل محلها المشاهد الحوارية، وهي الوسيلة المناسبة لحمل الخطاب الأيديولوجي، وتستبدل هذه التقنية بتقنية أخرى هي الوقف «Pause» و«هي محطة تأملية تتخذ شكل وقفة وصفية أو تحليل لنفسية الشخصيات أو استطراد من أي نوع، وتكون الغاية من الوقف، هي تعليق زمن الأحداث، في الوقت الذي يواصل فيه الخطاب سيره على هامش القصة»[1] وتكون تارة كوسيلة يعوض بها الأديب النقص عند أبطاله في القدرة على تبليغ الخطاب الأيديولوجي، أو القدرة على المجابهة كما شاهدنا ذلك عند وطار، وبخاصة في أحداث ما بعد الاستقلال، وقد تأتي هذه الوقفة على شكل تأكيد لما أراد الكاتب الوصول إليه «سي محمود أبطره المال وغرته كثرته فشمخ بأنفه وتنكر لأصله، آه مسكينة سيئة الحظ. . . الخالة زينة مغبونة حقاً! ما ذنبها؟ لماذا طلقها وألقى بها في الشقاء؟ تزوج ابنة عمه طمعاً في مال أبيها العجوز. . واستغل ناكر الجميل كل ما عنده من مكر ودهاء حتى أغرى والدها على أن يوصي إليه بكل ماله وأي شيء سيمنع الشيخ المغرور من الإستجابة؟ ألم يصبح مطمئناً على ابنته؟ إنه لا يخشى عليها غائلة الدهر ومكر الزمان. . . أما الخبيث فكان له قصد آخر؛ فما إن توفي هذا العجوز حتى تنكر الزوج المخادع لكل مكرمة، ولفظ المسكينة لفظ النواة. . . لقد امتص دمها ونضارتها ثم طلقها ونبذها. . . ولمن تشكو؟ فهل بقي بعد هذا أمان؟ . . . هل بقيت ثقة؟»[2] لم تلغِ هذه الوقفة تسلسل الخطاب، بقدر ما عطلت وعلقت للحظات زمن الأحداث، واستغلها الأديب للتأكيد بل لمنطقة المواقف السلبية من الثورة، وعمالة سي محمود للاستعمار فمن كان على شاكلته لا يتورع في خيانة أمته ووطنه.

إن اللجوء إلى استحضار محطات ماضية سواء في حياة الشخصيات أو الأحداث التي مضت، يعمل على توضيح جوانب خفية من تلك الأحداث،

---

(1) حسن البحراوي «بنية الشكل الروائي». ص (120).
(2) رواية «التوت المر». ص (19).

والتي هي السبب الحقيقي في تعطيل حركة تطور المجتمع وفق الخطاب الروائي عند هؤلاء الأدباء، ومن هنا يمكننا القول بأن صيغة العودة للماضي التي اعتمدتها هذه النصوص وظفت في الحقيقة للقيام بمهمتين (وظيفتين): الأولى الإخبار عن تلك الإختلالات الفكرية والأيديولوجية التي سادت الثورة التحريرية والتي أدت إلى تصادمات فكرية كثيراً ما تتحول إلى تصفيات جسدية، فكانت السبب الحقيقي في هذا الشعور بالتأزم والحيرة في الزمن الحاضر، والثانية تتمثل في هذا الحاضر الذي لم يساعد الواقع الاجتماعي على التأقلم والانسجام. من الناحية الفنية فقد شكلت هذه الإسترجاعات أو العودة إلى الماضي بالنسبة للسرد إستذكاراً «وتحقق هذه الإستذكارات عدداً من المقاصد الحكائية مثل ملئه الفجوات التي يخلفها السرد وراءه»[1] ووظف في هذه الأعمال على الشكل الثاني:

السرد الإستذكاري: يأتي على شكل متفاوت بحسب رغبة الأديب في الإخبار، وأهمية الإخبار كحامل أيديولوجي، بالنسبة لشكل أحداث الرواية: «قبل خمسين سنة لم يكن هنا شجرة، وهذه الطلعة هي الحاجز الوحيد بين سهلي مراكش وابن جرير، لم ينتظروا الغزاة هنا وراء أخاديد تتبعها متاريس بل خرجوا من مراكش البعض على الخيل والبعض على الأقدام، البعض يحمل شفرة والبعض العصي، كل واحد قائد رأسه»[2].

يعود بنا هذا المقطع إلى فترة جد بعيدة عن اللحظة التي يقف عندها الراوي، الحاضر، الزمن الحاضر، زمن الاستقلال. الوضع مأزوم، وحال الناس مختل ومهزوز والسبب اختلاط الأمر على الناس وغياب المنهج، وكأننا بالأديب يحاول توظيف هذه التقنية كوسيلة لتعليل ذلك وإعطاء تفسير منطقي لكل ذلك الاختلال الذي يتنافى والواقع المعيش. بينما يحاول وطار توظيف هذه التقنية، كوسيلة للتعليل: «بينما راح الشيخ يتأمله، ويطيل النظر

---

(1) حسن البحراوي «بنية الشكل الروائي» ص (121).
(2) رواية «اليتيم» ص (158).

في عنقه، لو لم يزاحمني في انتخابات 1947 لفزت. . . على أية حال، هذه أمور قديمة لا يمكن أن تتدخل الآن في شؤون الثورة»[1].

وكلا الاستذكارين يحددان زمناً بعينه، وفي هذه الحالة يغنينا هذا التوقيت عن سعة الاستذكار الذي نجده في أماكن أخرى من هذه الأعمال، يمتد على مدى صفحات كثيرة، وقد وظف لعروسي نوعاً آخر من الإستذكار يتوفر على معلومات تاريخية بارزة تتولى تحديد الزمن: «آه يا سي عبد الله، قصتي قصة طويلة. . . المقدر كائن، يا ابني أصلنا من قبيلة لمحاميد الليبية، وكنت في شبيبتي أعيش بين طرابلس ومصراطة وجاءت حرب الطليان فشردتنا، ومزقتنا شر ممزق»[2].

هكذا يمكن القول بأن توظيف هذه التقنية تتم على محورين اثنين، محور القصة حيث يكون الاستذكار مدى زمنياً يقاس بالشهور والسنين أي بمقدار المدة التي تستغرقها العودة إلى ماضي الأحداث، ثم محور الخطاب حيث نقف على سعة الاستذكار من خلال المساحة الطباعية التي يشغلها في هذه النصوص والتي وجدناها تمتد على عشرات الصفحات[3] وقد تمتد على كل فصول الرواية بعد المقدمة[4]. وهذا الأخير تطلق عليه «أوركشيوني» زمن العمل المطبعي الفعلي[5].

السرد الإستشرافي: وإلى جانب السرد الاستذكاري، وظف سرد آخر يمكن أن نطلق عليه السرد الاستشرافي، جاء كحامل أيديولوجي هام في هذه الأعمال، حيث نجده اعتمد كوسيلة للافصاح عن البدائل الأيديولوجية

---

(1) رواية «اللاز» ص (220).

(2) رواية «التوت المر» ص (65).

(3) أنظر، رواية «اليتيم»، «الغربة»، «العشق والموت»، «حليمة».

(4) «اللاز».

(5) G. Kerbrat Orecchioni. L'énonciation de la subjectivité dans le langage; p. 173.

المقترحة والممكنة إذا ما استطاع المجتمع إزاحة الأيديولوجيا المهيمنة بشكل من أشكالها. ونجد هذا النوع من السرد يهيمن على الأعمال الروائية التي تناولت واقع ما بعد الاستقلال والتي تحدث فيها الأدباء عن واقع المجتمع المغاربي بعد خروج الاستعمار ودخول مرحلة الحرية، ووظفت هذه التقنية على النمط الذي يحدده «تودوروف» بقوله: «ويقضي هذا النمط من السرد بقلب نظام الأحداث في الرواية عن طريق تقديم متواليات حكائية محل أخرى سابقة عليها في الحدوث»[1].

وظفت هذه التقنية عند وطار في «العشق والموت في الزمن الحراشي» بشكل شديد التداخل يقترب من درجة الأسطورية تارة، والنبوءة تارة أخرى، وحتى الخرافة في كثير من المواقف، لكنه في كل الحالات كان حاملاً لخطاب أيديولوجي واضح لا يحتاج إلى عناء كثير لتأويله، ينبئ عن مستقبل زاهر للمجتمع، إذا ما أدرك الشعب حقيقة واقعه، وماذا يجب عليه لكي يحقق ذلك الهدف: «اللاز يوهم الناس بأنه هنا أمامهم في هذه الدنيا الغرارة ثم يسافر في الغرب، في غرب الغرب تماماً، حيث لا صلة هناك بهذا العالم الفاني، هناك حيث الظلمة هي الأصل، تقام الحفلات النورانية، يلتف بسيدنا حشد كبير من قوم لا يشبهوننا ولا يضطرون لاستعمال اللغة أو حتى الإلتفات إلى بعضهم، يتوسطهم في الهيئة التي خرج بها من بطن أمه، هيئة نورانية، محضة، يتنور غرب الغرب، ويزول الدجى الأبدي، يختفي إذ ذاك ينهض الجميع، يتعرى الجميع، ينطلقون في الرقص، مثنى وفرادى، متدفئين بالنور، سيدنا يبتسم ويشع، هنالك فقط يسمح سيدنا لنفسه بالابتسام»[2].

وإذا لم يتفطن هؤلاء المغلوبون على أمرهم، إذا لم يتفطن العمال الفلاحون (اللاز) فإن هذا الواقع لا يتغير إطلاقاً، وهذا الحلم المستقبلي سيمحى من على الوجود، وسوف لن تتحقق هذه النبوءة، يربط وطار هذه

---

(1) حسن البحراوي «بنية الشكل الروائي». ص (132).
(2) رواية «اللاز». ص (13).

الفقرة الاستشرافية بشرط إلزامي وهو استيقاظ اللاز (الشعب) فـ«اللاز الذي عاش الخمسينيات وظهر في مطلع الستينيات كرمز لاختلال قوة إدراك الشعب»[1] هو وحده يحقق هذا الحلم: «محكوم عليه بالتوقد إلى الأمثل فالأمثل»[2]، «إذا قدر وتنازل هذا الشعب الذي لم يتعود على التنازل وبرز في بلادنا سادات، فسيكون سادات الجزائر أكثر وقاحة ألف مرة من سادات مصر، وستكون مأساة الجزائر أكثر رعباً مائة مرة من مأساة مصر»[3] ويدفع الحماس بالأديب وهو يوظف هذه التقنية - في بعض الأحيان - إلى الخروج عن السياق الفني والسقوط في الخطابية «إنني أعرفه كما أعرف نفسي»[*]. وإذا ما طبقنا عليه قوانين المفهوم المادي للتاريخ فسنجد أنه أكثر من يعمل على تحطيم الزمن الحراشي، فبتوسيعه للصناعة، يفتح المجالات الحقيقية للانقلاب الأساسي، في كل البناء الفوقي الهائل ويحدث التفاعل الاجتماعي الكبير، ويضفي طابع الثورية على كل ما يجري في بلادنا منذ الخمسينيات»[4]، وكلما استدرك الأمل قطع الحديث وانتقل مباشرة إلى المستقبل، إلى استشراف ما يجب أن تعود إليه كل هذه الأحداث وهو الهدف الغاية من هذه الرواية[**] «إذا ما هجم مصطفى حاملاً قنينات «الأسيد» في يده فسيجد المنفذ، يكفيه أن يحطم زجاجه لكي يجد نفسه في الداخل، سأشج رأسه بهذه المقاعد الحديدية ولن أتركه أبداً يقترب مني»[5]، «لكن المؤكد أنه بعد سنوات لن يتطوع غير الملتزمين الحقيقيين بالعقيدة الثورية، إن العراقيل المتعددة والتحريات المتنوعة، ستحدث كلها في يوم من الأيام، ونبقى

---

(1) المصدر نفسه. ص (52).
(2) المصدر نفسه. ص (145).
(3) المصدر نفسه. ص (141).
(*) وهو يقصد الرئيس الراحل هواري بومدين.
(4) رواية «العشق والموت في الزمن الحراشي» ص (145).
(**) أنظر مقدمة «اللاز» ص (7 ـ 8).
(5) رواية «العشق والموت في الزمن الحراشي» ص (192).

وحدنا، وجهاً لوجه مع الحامض، في حالة زيدانية محضة، إما أن نسلم أعناقنا للذبح وإما أن نتخلى عن معتقداتنا، الموت البدني أو الموت النضالي، كما كان زيدان يردد. إذا لم تتقدم الثورة هذه المرة خطوات حاسمة فيتم الفرز في القيادة السياسية، وينتصر الجناح الوطني الديمقراطي فسنجد أنفسنا من جديد في وضع شباح المكي وزيدان»[1].

والاستشراف على هذا النمط تكرر كثيراً عند وطار، وهو يتخذ شكل الإعلان عن سلسلة الأحداث التي يستمدها السرد، وهو في الحقيقة يوظف كحامل أيديولوجي فاعل، لأن الصراع بين مصطفى (اليمين المتطرف) وجميلة الطالبة اليسارية، هو الذي يشغل الأديب، فدخول معمعة الصراع بينهما ينبغي التقديم لها، وهذا ما فعله الأديب منذ بداية الرواية، كما أن استنطاق البطلة وتحميلها دور المروجة للقيمة الأيديولوجية (الحل المنتظر) يقتضي هو أيضاً التمهيد له، تلك النقلات نحو المستقبل من طرف الراوي الذي هو وطار نفسه من أجل «خلق حالة انتظار في ذهن القارىء، هذا الانتظار الذي قد يحسم فيه بسرعة في حالة الإعلانات ذات المدى القصير.. كما أن فترة الانتظار قد تطول في حالة الإعلانات ذات المدى البعيد...»[2] مثل «النضال له طعمان متميزان، أحدهما عذب جداً وثانيهما مر جداً، كلا الطعمين حادان لأنهما ينتهيان معاً إلى إحساس قوي بالإنتشاء، بالاحساس بذروة المواجهة، مواجهة المصير الدرامي، عن وعي وعن سبق إصرار، إحساس طارق بن زياد في اللحظة التي أحرق فيها سفنه. إننا اليوم في أحسن وضع، نعمل في سرية تامة، ولا أحد يستطيع أن يحصر تهمة معينة ضدنا، أو أن يميز بين هذا التطوع أو ذاك»[3].

ووظفت هذه التقنية «كإعلان» عند «المطوي لعروسي» ـ وهذا لا يعني

---

(1) رواية «اللاز» ص (140 ـ 141).

(2) حسن البحراوي «بنية الشكل الروائي» ص (137).

(3) رواية «اللاز» ص (140).

خلو أعماله من الصنف الأول - وإنما جاء الاستشراف عنده على شكل إعلانات أقوى وأكثر وضوحاً واحتلالاً لمساحات واسعة في الرواية الثالثة «التوت المر» ووظف كحامل أيديولوجي وفق تحديد «جيرار جينيت»[1] السابق. والتي جاءت على شكل إعلانات تتحكم بها وفق تحديد فصول الرواية، وكأننا بالأديب يبغي حوصلة ما أراد قوله، زيادة في التأكد من وصول الخطاب المرسل للقارىء واضحاً غير منقوص أو من غير تأويل خاطىء

«والتفت الشيخ يمنة ويسرة مخافة أن يسمع كلامه أحد ثم أضاف:

- يقولون: إنهم جاؤوا يعلموننا يمدوننا، لكنهم يسمحون بهذه الموبقات!.. كيف ذلك؟ آخر زمان يا ولدي، الله يبقي علينا ستره»[2].

«لعله من الخير ما حصل ليلة أمس.. لقد لمست فعلاً ضرر هذه الملعونة... إن غضبي يتناول القضية من أساسها. لماذا نسير إلى الهاوية؟! شبابنا يندفع مطواعاً إلى هذا المخدر... مساكين أولئك الذين يدعون أننا مقبلون على الثورة، هل نُقبِل عليها بالشباب الأرعن؟.. هل نقابل القوى الغاشمة بالعقول المخبولة والصدور المنخورة... هه»[3].

وباستثناء الاستباق الذي تحدثنا عنه عند كل من وطار وعبد الله العروي فإن النظام الزمني للخطاب عند لعروسي يتجسد كلية في الحاضر، حتى وإن تخللته لحظات استرجاع متقطعة توظف في كثير من الأحيان كمطلق لحدث معين أو تلخيص لقضية بعينها وهي نادرة الوقوع. فالحاضر هو فاتحة الرواية وخاتمتها في نصوص «حليمة» و«التوت المر» وإن كان هذا التركيز يسعى في جانب من جوانبه إلى الإسهام بواقعية الأحداث لدى المتلقي فإنه اتبع في الوصول إلى ذلك منهجية التتابع الزمني المرتكز على مسايرة كرونولوجية الأحداث وفق حدوثها المتواقت مع التقسيم الوضعي للزمن:

---

(1) Gérard Genet, figures III: p. 197.

(2) رواية «التوت المر» ص (99).

(3) المصدر نفسه. ص (110).

مدخل للحدث ⟵ صورة الحدث ⟵ حيثياته ⟵

إلزامية الوصول للحالة الحدثية ⟵ الإنكشاف ⟵ الخلاصة.

«شكل 24»

تجلس أم حليمة في وسط الدار وهي منهمكة في غزل عجار لبيعه قصد الحصول على دريهمات لشراء قطعة لحم للموسم: «اليوم الثامن من الشهر هل أستطيع أن أنهي العجار قبل السادس والعشرين!؟ ستة وعشرون في الشهر!. كل القرية ستشتري لحماً.. ستفوح القرية برائحة اللحم... لحم الخرفان والنعاج.. لكن الماعز هو نصيبي... سأشتري رأساً فيه الكفاية..»[1] تحت ضغط هذا المطلب الآني والفوري، تضطر أم حليمة إلى تذكر زوجها وسبب وفاته ومن قتله، وسؤال ابنتها المتكرر عن حالة وفاة والدها، تمر كل هذه القضايا في لحظة [illegible] وألم، لما خلفه هذا الغياب من حالة تأزم لديها، ولدى ابنتها الوحيدة، كل ذلك ،جعل القارىء ينتظر إطلاعه على سبب وفاة أحمد أبو حليمة بعد عملية الاستفزاز التي قام بها الأديب في اللحظة الموالية: «عادت حليمة إلى المنزل محمومة، مهمومة، تزمجر في حنق وغيظ... إنها في بركان، في جحيم، صلتها به إحدى البنات... لقد شتمتها... عيّرتها، قالت لها: اذهبي يا ابنة السارق، السارق! أنا ابنة السارق!.. لم تستطع حليمة أن تتكلم، أن تكيل الصاع صاعين... لسانها سليط لكنه أخرس هذه المرة... أخرسه المجهول، هذا الغامض المبهم، لم يكف أن الحظ حجب أباها عنها حتى أصبح لها سبة... لعنة... شتيمة... ارتباطاً بالمجهول»[2].

---

(1) رواية «حليمة». ص (10).

(2) رواية «حليمة». ص (14).

تأتي اللحظة الموالية في صفحتين على شكل مونولوج مكثف، تبوح أم حليمة للقارىء بسبب وفاة زوجها الذي قتله المستعمر بسبب محاولته تلبية طلبها والمتمثل في اقتطاف وردة من حقل المعمر، لأنها اشتهتها وهي حامل في الشهر الثامن. لكنها لا تستطيع البوح لابنتها بذلك السر في اللحظة الموالية، لخوفها من تهورها ومن بطش العدو وغدره. . كل هذه الأحداث شكلت مدخلاً للحدث الأصلي ووصفاً له وتعليلاً له، يأتي بعد ذلك البحث عن السبب المؤدي إلى التخلص من كل ذلك، من الكابوس الجاثم على القرية، منذ زمن بعيد تتوالى اللحظات السبعة الباقية معللة الإجابة لينكشف الحل بالاستقلال وعودة القائد الأعظم من المنفى وإشراق شمس الحرية.

نفس المنهجية والطريقة يتبعها الأديب في روايته الثالثة «التوت المر»، وبذلك أصبح التركيز يهدف إلى تثمين الوقائع والأحداث المتصلة ببنية القصة، ويؤدي في النهاية إلى تحديد الموقف الأيديولوجي، حيث جند الأديب بنية المشاهد ووظفها لخدمة العناصر الفكرية الأيديولوجية وعرضها في ثناياه، وهذا ما يوضح عنصر الاستباق الزمني وأثره في تحديد الأبعاد النفسية للشخصيات وموقفها من الواقع وهو الشيء الذي يكشف في نهاية المطاف موقف الأديب من الواقع، ويفصح عن البدائل المطروحة زماناً ومكاناً.

إن بنية الزمن في هذه الأعمال الروائية اعتمدت على توظيف تقنيات في الحقيقة لا تزال حديثة العلاقة بالبنية العامة للفن الروائي، جاءت على شكل سند متين ومفروض على الروائي اتباعه نزولاً عند الغاية التي وضعها المبدع نصب عينيه وهي الإفصاح عن أسباب التأزم وحالة اليأس التي يعيشها المجتمع والبدائل التي يجب أن تطرح على الساحة كحلول للخروج من ربكة القهر النفسي الذي يعاني منه المجتمع المغاربي، ومن ثمة كان التركيز على مجموعة تقنيات مستحدثة في عالم الفن الروائي ولعل أبرزها عنصر الاسترجاع وعنصر الاستشراف، وكل ما يحيط بهذين العنصرين من تقنيات سبقت الإشارة إليها (كالخلاصة والاستراحة، والقطع والمشهد والوصف. . . إلخ).

وبطبيعة الحال فإن الأمور ظلت نسبية بين الأدباء الثلاثة، وبين النصوص المتوالية عند كل أديب منهم، وإذا كان الاستشراف هو العمود الفقري من العملية الإبداعية، وما يقتضيه ذلك من اللجوء إلى تعرية الواقع بكل مفارقاته كمحور للأحداث من البداية إلى النهاية، فإن الاستذكار الذي جاء كسند للاستشراف قد أخذ نصيب الأسد من هذه الأعمال الروائية. ولعل هذا ما جعل البعض يصف الرواية المغاربية برواية الاستذكار[1] لانشدادها للماضي وتوسلها بهذه التقنية لاستعادته وتمثله كتقنية زمانية تنقلنا أفقياً على محور القصة، من خلال تلك المرجعية التي لا تكاد هذه النصوص تتخلص منها.

(1) أنظر حسن البحراوي «بنية الشكل الروائي» وكذا، د. حميد لحميداني «بنية النص السردي».

الفصل الثالث

بنية الشخصية

1 ـ مدخل نظري

2 ـ النموذج الثوري

3 ـ النموذج المضاد

1 ـ مدخل نظري:

لقد خضعت التقاليد الأدبية المرتبطة بالشخصية إلى تحولات عميقة منذ فجر الدراسات الأدبية على يد أرسطو، وعبر الفترات التي أعقبته من تاريخ الأدب، بحيث أصبح من الصعب التعرف على مفهوم الشخصية في إطاره «الدياكروني».

علماً أن الشيء إذا كثر عنه الحديث يسقط في ما يمكن أن نطلق عليه «التعميم التاريخي» والتعميم بطبيعته يؤدي إلى الإفراط في تناول الشيء، مما يوقعه في نهاية المطاف في عالم النسيان. ولعل هذا ما حدث لقضية الشخصية في الرواية، حيث يجد المتصفح لما كتب حول هذا الموضوع كثيراً من الأحكام التاريخية تصل حد التناقض، تقول فيرجينيا وولف في مقال لها حول الشخصية الروائية: «دعونا نتذكر مدى قلة ما نعرفه عن الشخصية. وهذا

في حدود عام 1925»[1] لكننا إذا ما تتبعنا تاريخياً ما كتب حول هذا في القرن التاسع عشر فقط، نجد أن الموضوع احتل جزءاً كبيراً من اهتمام النقاد إلى حد السقوط في التعميم، بل أصبح حديث كل المهتمين، إلى درجة جعلت أحد النقاد يعيد العزوف عن الحديث في هذا الموضوع إلى كثرة ما قيل عنه من ناحية، ويفسر تودوروف هذا الإعراض عن دراسة الشخصية الروائية لكونها ذات طبيعة مطاطية جعلتها خاضعة لكثير من المقولات دون أن تستمر على واحدة منها، ومن ناحية أخرى يؤكد الناقد نفسه، أن إهمال هذا الموضوع، جاء كرد فعل على الاهتمام الزائد بالشخصية والانقياد الكلي لها حتى أصبح قاعدة لدى نقاد أواخر القرن التاسع عشر[2]. لكن لما كانت الغاية من هذا المدخل النظري تهدف إلى معرفة علاقة هذا الركن الروائي من الناحية البنائية، بالبنية العامة للنص الروائي، وعلاقة هذا الأخير بالتوجه الأيديولوجي من الناحية التأثرية، فإننا سوف لن نهتم كثيراً بتتبع الموضوع تتبعاً تاريخياً (كرونولوجياً) إلاّ بما سيساعدنا على توضيح الأمور والإلمام بالمحطات الأساسية التي ساعدت على تشكل الرؤية الشعرية والنقدية للشخصية، وذلك تمهيداً للانتقال إلى طرح القضية الأساسية في هذا الفصل.

كانت وظيفة الشخصية الروائية لدى نقاد القرن التاسع عشر، تتمثل في اختزال مميزات الطبقة الاجتماعية وتصاعد قيمة الفرد في هذه الحقبة التاريخية، ودوره الفاعل في حركة المجتمع وهذا ما يطلق عليه «آلان روب غرييه» بـ«بالعبادة المفرطة للإنساني»[3] جعل التركيز على قيمة الشخصية في

---

(1) حسن البحراوي «بنية الشكل الروائي» ص (207) نقلاً عن نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث لفرجينيا وولف، ت. إنجيل بطرس سمعان، الهيئة المصرية العربية للترجمة القاهرة، 1971، ص (174).

(2) المرجع نفسه عن Todorov et ducro dictionnaire encyclopédique des sciences du langage; p. 286.

(3) د. حسن البحراوي «بنية الشكل الروائي» ص (208) عن ديفيد ديتش، ت. محمد يوسف نجم ص (49 ـ 50).

الأعمال الروائية في هذه المرحلة يأخذ منحى غير الذي كان لها منذ فجر التاريخ الأدبي، وانتقل دورها من الاهتمام بحياة مجتمع قد انتهى (الملحمة) إلى الاهتمام بقضايا ومميزات مجتمع في طريق التشكل والنهوض (الرواية)، وما يتبع ذلك من خلل وارتباك وصراع وحركية مستمرة في آخر المطاف، وانتقال كل ذلك إلى الشخصية الروائية جعلها تتخطى كل المقاييس والحدود التي وضعت لها منذ «أرسطو» إلى عصر النهضة. «وأصبح بيكيت يغير إسم وشكل بطله في نفس العمل وكافكا في روايته القصر يقف عند الحرف الواحد من اسم بطله وفولكنر يسمي عن عمد شخصيتين مختلفتين بنفس الإسم»[1].

ولعل هذه العلاقة بين التغيرات الطارئة على مجتمع بداية النهضة وانتقال ذلك إلى الشخصية (رمز تلك الحركية) هو الذي جعل «لوكاتش» يحدد صفة ووظيفة هذه الشخصية والعمل الروائي: «بطل إشكالي يقوم ببحث منحط أو شيطاني، عن قيم أصيلة في عالم منحط»[2] وهو الاستنتاج نفسه الذي أيده «لوسيان جولدمان» في سياق حديثه عن سوسيولوجية الرواية حيث يجعل القطيعة بين البطل والعالم تنشأ عنها التراجيديا أو الشعر الغنائي، وغياب هذه القطيعة بينهما أو حضورهما الطارىء هو الذي قد يؤدي إلى الملحمة أو الحكائية. وموقع الرواية بين الإثنين هو ما سيعطيها طبيعة دياليكتيكية، بحيث تجمع الوحدة الأساسية بين البطل والعالم والقطيعة التي لا يمكن تلافيها بينهما فهما نتاج للعلاقات الفعلية بالمجتمع[3].

---

(1) المرجع نفسه، ص (208 ـ 209).

(2) المرجع نفسه، ص (209) عن لوسيان جولدمان «من أجل سوسيولوجيا الرواية».

(3) «La rupture radicale seule aurait en effet abouti à la tragédie ou à la poésie lyrique, l'absence de rupture ou l'existence d'une rupture seulement accidentelle aurait conduit à l'épopée ou au conte.

Situé entre les deux, le roman a une nature dialectique dans la mesure où il tient précisément, d'une part, de la communauté fondamentale du héros et du monde que suppose toute forme épique et, d'autre part, de leur rupture insurmontable: la communauté du héros et du monde =

وهذا يفسر استحالة تبعية الشخصية للحدث، وإنما تصبح من المكونات الأساسية للحدث، وهذا ما أعطى الشخصية أحقيتها بل ضرورة تواجدها، وبدونها تصبح حركية الرواية كعامل محدد مستحيلة بل معدومة تماماً، وهذا ما دفع «الوكاتش» إلى التأكيد - سواء عند صدوره عن الفكر الهيجلي أو عند تحوله إلى «الفكر الماركسي» - على ضرورة الحفاظ على وجود البطل داخل النص وإحلاله المكان الملائم، وانطلاقاً من هذه الأهمية التي أولاها لحضور البطل في الأعمال الروائية، قسم رواية القرن التاسع عشر إلى:

1 - رواية المثالية التجريدية التي تتميز بفعالية بطلها ووعيه الضيق إزاء تعقيد العالم، دونكيشوته، الأحمر واوسود.

2 - الرواية النفسية التي ترتكز على تحليل الحياة الداخلية وتتسم بسلبية البطل ووعيه الذي يكون أكبر من أن يكتفي بما يمكن أن يقدمه له عالم المواضعات.

3 - الرؤية التربوية التي تتميز بنوع من الردع الذاتي «Autolimitation»، إذ إن الشخصية تتخلى عن البحث الإشكالي وترفض عالم المواضعات لكنها لا تتخلى عن السلم الضمني للقيم»[1] وسايره في هذا التحليل وبعد مرور فترة طويلة الناقد الفرنسي «رينيه جيرار» René Gérard، إلاّ أن «الوكاتش» في تحليلاته اللاحقة بعد انضوائه تحت راية «المدرسة الماركسية» وفي إطار محاولته رصد تطور الرواية الغربية، ربط ذلك بتطور المجتمعات الرسالية، وأحدث تغيرات كبيرة في آرائه السابقة واتبع نوعاً من التراتبية في وضع الشخصيات داخل العمل الروائي حيث يرى

= résultant du fait qu'ils sont l'un et l'autre dégradés par rapport au valeurs authentiques, l'opposition résultant de la différence de nature entre chacune de ces deux dégradations». Lucien Goldman; pour une sociologie du roman, p. 24.

(1) Lucien Goldman; pour une sociologie du roman, p: 25 - 26.

أن: «المؤلف يسند إلى شخصياته «رتبة» محددة حين يجعل منها شخصيات رئيسية وأخرى عابرة، وهذه الضرورة الشكلية أصبحت من القوة، بحيث أن القارىء يبحث بالفطرة عن هذه التراتبية بين الشخصيات»[1].

وانطلاقاً من ذلك وضع «لوكاتش» مفاهيم محددة للشخصية الروائية ومميزة لها عن شخوص بقية الأجناس الأدبية الأخرى:

ـ البطل الإشكالي: والذي يقوم ببحث منحط، أو شيطاني عن قيم أصيلة في عالم منحط، والعالم يمكن أن يكون كذلك لمجرد كونه يصادف صعوبات تحول بينه وبين تحقيق أهدافه، ولكنه يغدو إشكالياً حين يتهدد الخطر كيانه الداخلي بمعنى أن العالم الخارجي الذي يعيش فيه، يفقد كل علاقة له بالأفكار وأن هذه الأخيرة تتحول إلى ظواهر نفسية ذاتية أي إلى مثل عليا، وحينها تفقد الفردية الطابع العضوي الذي كان يبعدها عن الإشكالية، أي أنها غدت في رأيه تحمل غايتها في ذاتها لأنها اكتشفت بأن الأساسي الذي يمنح معنى لوجودها كامن في ذاتها، وهي لا تمتلكه أو ترتكز عليه في وجودها ولكنها تبحث عنه. وهذا التفسير الذي قدمه لوكاتش في تنظيره للرواية منح تمييزاً واضحاً للرواية عن الملحمة وغيرها من الأجناس الأدبية: «إذ إن علاقة الإنسان بعالمه في هذه الأخيرة كانت مبنية على الانسجام في حين أن علاقة الفرد الإشكالي بعالمه في الرواية مبنية على التوتر والتعارض»[2].

هو التفسير نفسه ـ تقريباً ـ الذي انتهجه نورثووب فراي في سياق تقييمه ثنائية البطل والبطل المضاد، التي تشكل أطراف الصراع داخل الرواية؛ فالرواية بالنسبة إليه بعالمها الجدلي (الدياليكتيكي) لا يمكنها أن تقوم إلاَّ في إطار هذه الثنائية، فالبطل الذي يحمل صفات الكائن الإلهي ويمثل العالم العلوي (عالم المثل) سيجد نفسه في مواجهة البطل المضاد الذي يمثل القوى

---

(1) د. حسن البحراوي «بنية الشكل الروائي». ص (209) عن جورج لوكاتش «مشكلة الواقعية». ص (90).

(2) جورج لوكاتش «مشكلة الواقعية». ص (151).

الشيطانية للعالم السفلي (عالم الدنايا والرذائل) وقدرة البطل على كسب تلك المواجهة هو ما يميز بين الأسطورة حيث تكون قدرات البطل ذات طبيعة إلهية والرواية حيث تكون قدراته إنسانية محدودة[1].

ـ الشخصية النمطية: وهذا التصنيف اهتدى إليه «لوكاتش» بعد تحوله إلى الفكر الماركسي (مفهوم النمط)، ويجد هذا الاهتمام تفسيره في النظرية الأدبية المرتبطة بالتوجه الماركسي التي تعتبر الإنسان أساس الأدب[2] حيث يرى «لوكاتش» «بأن موضوع العمل الأدبي، والهدف الذي يرمي إليه ونقطة انطلاقه. . . وجوهره الأعمق. . . كل ذلك يعبر عن نفسه من خلال السؤال التالي: ما هو الإنسان»[3] وأصبح الاهتمام بهذا الشخص النمط «Le type» الذي يجمع بين الخاص (الداخلي الذاتي، الفردي)، والعام (المجتمع)، وما يعج به من إشكالات، وصراعات. واهتمام لوكاتش ينبع من أهمية هذا العنصر الفاعل في العملية الإبداعية، وهو بذلك يصدر عن الفكر الماركسي، وما أولاه من أهمية لعنصر «الشخصية» في الرواية و«لذلك عد «أنجلز» تواجد شخصيات نمطية عنصراً أساسياً في العمل الروائي، وهذا ما نستخلصه من رسالته إلى روائية حيث ينبهها إلى أن الكتابة الواقعية، تفترض إلى جانب الدقة في التفاصيل، التقديم الصحيح لطبائع نمطية في ظروف نمطية»[4].

إن الأدب، أو الفن بصفة عامة، هو المجال الأوحد الذي يتحقق فيه المزج بين الذاتي والموضوعي، انطلاقاً من النمط الذي يخلقه المبدع ويحقق من خلاله الوحدة بين الفردي والعام، أي أنه يجسد خصوصية إبداع يمارس تأثيره على الإنسان والمجتمع[5].

ولكي تصير الشخصية نمطية بهذه الصورة التي يحددها لوكاتش من خلال الفكر الماركسي، في فترة تاريخية محددة، فإنه يتطلب من الروائي

---

(1) حسن البحراوي «بنية الشكل الروائي». ص (210).

(2) و (3) Lucien Goldman; pour une sociologie du roman, p: 29.

(4) فاطمة أزرويل «مفاهيم نقد الرواية في المغرب». ص (151).

(5) المرجع نفسه ص (152) عن «لوكاتش». «بالزاك والواقعية الفرنسية».

(المبدع) أن يولي اهتماماً خاصاً بكل ملامحها (النفسية الجسدية الورائية) ويتابع إلى جانب ذلك سيرورة تفاعلها بالأحداث، لأن كما - يؤكد لوكاتش - «طابعها الفردي لا يكفي لجعلها شخصية نمطية، أياً كان عمق هذا الطابع، ولأن الحياة النفسية الداخلية للإنسان لا تضيء هي الأخرى الخطوط الرئيسية لأشكال الصراع، إلاّ في علاقتها العضوية الوثيقة بالمكونات التاريخية والاجتماعية، وهنا فقط تكتسي الشخصية نمطيتها»[1].

أما «باختين» فقد سلك نهجاً يخالف تماماً هذا المنهج الذي دأب عليه «لوكاتش»، فهو وخلافاً لما ذهب إليه لوكاتش والمنظرون الذين سبقوه يتخلى عن الربط بين الرواية والظروف المجتمعية التي أنشأتها خدمة للفردية وقيمها، وراح يبحث لها عن أصل ومنبت في الثقافة الشعبية، وأن يتلمس مكوناتها النصية في بعض النصوص النثرية القديمة، وهو بذلك يسعى لتأصيل التعبير الروائي خارج الشروط المجتمعية والتاريخية التي ولدت الشكل والوعي به[2].

وقد شكل التوجه الذي سار فيه، نوعاً من الانقلابية في المفهوم الذي كان يسود قبل ذلك حول الشخصية، وما كان لهذه الشخصية من دور بارز عند منظري الرواية المعاصرين وقبلهم ما طرحته الشعرية الأرسطية: «فتركيزه على البطل كوجهة نظر أو كرؤية للعالم ولنفسه، جعله يفترض طرائق خاصة في التحليل والوصف الفني، وبالفعل يقول «باختين»: فليس الوجود المعطى للشخصية، ولا صورتها المعدة بصرامة هو ما يجب الكشف عنه، وتحديده، وإنما وعي البطل، وإدراكه لذاته أو بعبارة أخرى: كلمته الأخيرة حول العالم وحول نفسه»[3]. إذن فليس المهم عنده ما تمثله الشخصية في العالم، ولكن ما يمثله العالم بالنسبة للشخصية، وما تمثله الشخصية بالنسبة لنفسها، وهذا المبدأ الخاص قد لعب دوراً هاماً في كيفية فهم باختين للشخصيات»[4] وكيفية

---

(1) المصدر السابق، نفسه ص (152).

(2) ميخائيل باختين «الخطاب الروائي» مقدمة المترجم ص (15).

(3) و (4) د. حسن البحراوي «بنية الشكل الروائي» ص (210). وللإستفادة راجع شاعرية دوستويفسكي. ص (28).

توظيفها في العمل الروائي توظيفاً إيجابياً.

ولعل إضافة «باختين» بخصوص مفهوم الشخصية ووظيفتها تمثل منعرجاً حاسماً في ما سيأتي بعد ذلك، سواء عند السيكلولوجيين، أو عند البنيويين، لما أحدثه من ثورية في التعاطي مع مفهوم الشخصية.

وإذا كان المحللون النفسيون للأدب قد تمادوا في تحليلاتهم النفسية للشخصية إلى درجة أسقطتهم في غيابات النموذج السيكولوجي العقيم، وأبعدتهم كثيراً عن الفهم الوظيفي للشخصية وذلك لاعتمادهم أكثر على الاستعانة بتصريحات الكتاب وآرائهم الشخصية وابتعادهم عن معالجة الظاهرة في مكانها، وداخل محيطها الخاص بها لا المحيط الخارجي عنها[1] - لأن مفهوم الشخصية كما تذهب إليه فرانسواز روسوم «Francoise Rossum» لا يمكن أن يكون مستقلاً عن المفهوم العام للشخصية والذات والفرد - فإن المبالغة في تحليل نفسية الشخصية (التخيلية) كما لو كانت كائناً حياً يؤدي إلى إعطاء انطباع غير متماسك[2].

وهذا لا يعني - إطلاقاً - أن الدراسة السيكولوجية للشخصية حديثة ومستجدة، وإنما قد يعود ذلك إلى بداية الرواية، أي أنها قديمة قدم الرواية نفسها، كما يقول رولان بورنوف: «فقد كانت الأشكال البدائية للسرد تكتفي في تمييزها للشخصية بإعطائها اسماً من دون أن تسند لها أي صفة أخرى، وذلك حتى يتسنى لها أن توكل للشخصية الأحداث والأفعال الضرورية لمسار الحكاية»[3]. ومع تطور العملية السردية وتعقد وظائفها صار المطلوب من الروائي أن يراعي الطبيعة النفسية والمزاجية لشخصيته، كما يؤكد ذلك

---

(1) المرجع نفسه. ص (210 - 211).

(2) المرجع نفسه، ص (211) عن Francoise. V.R. Guyonn. critique du roman; p.148.

(3) د. حسن البحراوي «بنية الشكل الروائي» ص (211) عن B. Thomaschevski; Théorie de la littérature p. 293.

توماشوفسكي «Tomachovski» في نظرية الأدب، وهذه الصفات الجديدة للشخصية لم تكن تتوفر لها، ولم يكن يعنى بها في النصوص الكلاسيكية، ويذهب رولان بارت، إلى أن هذا التطور جعل الشخصية تكتسب تماسكاً سايكولوجياً لم يكن متاحاً لها سابقاً، وبذلك أصبحت فرداً بل «شخصاً» أي «كائناً» كامل التكوين حتى وإن لم يقم بأي حدث، وهكذا كفت الشخصية عن تبعيتها للحدث وتجسد فيها جوهر سيكولوجي[1].

ومع ظهور المدرسة البنيوية، ونشاط التحليلات البنيوية للأدب بصفة عامة والسرد بصفة خاصة، بدأت النظرة إلى الشخصية كجوهر سيكولوجي تتخذ أبعاداً أخرى ووظائف تختلف تماماً عما كان، بل ذهب «توماشوفسكي» إلى حد إنكار كل أهمية للشخصية، واختزلها «بروب» إلى أصناف بسيطة تقوم على وحدة الأفعال التي تستند إليها في السرد وليس على جوهرها السيكولوجي.

وكرد فعل على الخلط الكبير الذي كان يبديه النقد القديم فيما يتعلق بمفهوم الشخصية، والذي ينظر إلى الشخصية كما لو كانت خلاصة من التجارب المعاشة أو المنعكسة «مزيجاً من افتراضات المؤلف، وبالتالي فهي المؤلف نفسه»، ذهب اللسانيون إلى اعتبار الشخصية منعدمة تماماً خارج الكلمات يقول تودوروف: «إن قضية الشخصية هي، قبل كل شيء قضية لسانية»[2] هي شيء إتفاقي، أو خديعة أدبية، كما تقول «فرانسواز روسوم».

ولا تبتعد هذه التوجهات عن آراء البنيويين، حيث يذهب «فليب هامون»[3] إلى حد الإعلان عن أن مفهوم الشخصية ليس مفهوماً «أدبياً» محضاً وإنما هو مرتبط أساساً بالوظيفة النحوية التي تقوم بها الشخصية داخل النص،

---

(1) المرجع نفسه، ص (211)، عن رولان بارت «مدخل إلى التحليل البنيوي للخطاب، شاعرية الخطاب». ص (33).

(2) أنظر مؤلفه «نقد الرواية». ص (140).

(3) Roland Bourneuf et R. Ouellet. L'univers du roman. p: 165.

أما وظيفتها الأدبية فتأتي حين يحتكم الناقد إلى المقاييس الثقافية والجمالية[1] فيلتقي عنده مفهوم الشخصية بمفهوم العلاقة اللغوية (المورفيم) يأتي فارغاً ويمتلىء بالدلالات بعد نهاية قراءتنا للنص.

ويعتبر هذا التوجه أو الدراسة التيبولوجية، سواء كانت لـ: «رولان بورناف» أو «فيليب هامون»، أو «فلاديمير بروب»، أو «ميشال زيرافر»، ذات أهمية كبيرة في دراسة الشخصية وتحليل مفاهيمها. إلاّ أن أهمها وأغناها من الناحية الإجرائية، هي التي يقدمها فيليب هامون؛ لاستيعابها وتعمقها لما سبق من الدراسات، من «أرسطو» إلى فراي، مروراً بـ«لوكاتش»، وتجاوزها لها. كما أن هذه الدراسة إستطاعت أن تزيح أمامها النموذج السايكولوجي والدرامي وغيرها من النماذج التي هيمنت هيمنة كلية على الدراسات التيبولوجية السائدة، واقتصرت على ثلاث فئات يرى هامون أنها تغطي مجموع الإنتاج الروائي:

ـ فئة الشخصيات المرجعية «Personnage référenciels» وتدخل ضمنها التاريخية، والشخصيات الأسطورية، والشخصيات المجازية (كالحب أو الكراهية) والشخصيات الإجتماعية (كالعامل، الفارس، المحتال). وفي مجموعها تحيل على معنى ناجز وثابت تفرضه ثقافة بعينها، وتجسده مشاركة القارىء في تلك الثقافة. وهي تلعب من الناحية البنائية دور المثبت المرجعي بإحالتها على النص الكبير الذي تمثله الأيديولوجيا والمستنسخات والثقافة.

ـ فئة الشخصيات الواصلة «Personnages embrayeurs» وتكون علامات على حضور المؤلف والقارىء، أو من ينوب عنهما في النص. وهي بمثابة المنشدين في التراجيديا القديمة والمحاورين السقراطيين، والشخصيات المرتجلة، والرواة والمؤلفين المتدخلين والشخصيات الناطقة باسم المؤلف... وفي بعض الأحيان يصعب الكشف عن هذا النمط من

---

(1) د. حسن البحراوي «بنية الشكل الروائي» ص (210) راجع كذلك، ميخائيل باختين «شاعرية دوستوفسكي».

الشخصيات بسبب تدخل بعض العناصر المشوشة أو المقنعة التي تأتي لتربك الفهم المباشر لمعنى هذه الشخصية أو تلك.

ـ فئة الشخصيات المتكررة «Personnages anaphoriques» وهنا تكون الإحالة ضرورية فقط للنظام الخاص بالعمل الأدبي، فالشخصيات تنسج داخل الملفوظ شبكة من الاستدعاءات والتذكيرات لمقاطع من الملفوظ منفصلة وذات طول متفاوت. وهذه الشخصيات ذات وظيفة تنظيمية لاحمة أساساً، أي أنها علامات مقوية لذاكرة القارىء من مثل الشخصيات المبشرة بخير أو تلك التي تذيع وتؤوّل الدلائل... وتظهر هذه النماذج من الشخصيات في الحلم المنذر بوقوع حادث أو في مشاهد الإعتراف والبوح، وبواسطة هذه الشخصيات يعود العمل ليستشهد بنفسه وينشىء طوطولوجيته الخاصة[1].

بينما تعتمد التيبولوجيات المضمونية «Typologies substantielles» في إقامة تصنيفها على الصلة الوثيقة بين الشخصيات والأحداث باعتبارهما المكونين الأساسين للسرد، وذلك أنه ليست هناك شخصية خارج الحدث كما أنه ليس هناك حدث بمعزل عن الشخصية. وفي هذا السياق يولي هنري جيمس أهمية كبرى للشخصيات من حيث هي طبائع ونفسيات؛ وبالتالي فكل سرد عنده لا شك «وصف للطبائع»[2] وتكون هذه الطبائع مقررة بصورة نهائية في الشخصيات، وكذلك أسماءهم، وكل ما يتغير هو الأحداث تبعاً للمناسبة. وهذه التيبولوجية التلقائية تلتقي، نظرياً، مع بروب[*].

---

(1) د. حسن البحراوي «بنية الشكل الروائي» ص (216 ـ 217) عن «فيليب هامون» من (122) إلى (124).

(2) د. حسن البحراوي «بنية الشكل الروائي» ص (218) عن تيزفيتان تودوروف، ص (33).

(*) إنطلق بروب في هذا التصور من تحليل حكاية الخوارق الروسية، حيث انتهى إلى تحديد سبعة مجالات لحركة الشخصيات؛ فهناك المغتصب، والمانح، والمساعد، الآمر والبطل والبطل المزيف، وكل هذه العناصر تتضمن عدداً محدداً من المحمولات؛ أي ما يقابل الأدوار.

ويعلل بارث ذلك بقوله: «إن بروب، ينطلق في تعليله هذا من اعتقاده أن الشخصية تشكل مستوى وصفياً لا غنى عنه لفهم الأحداث الواردة في السرد، حتى ليمكن القول بأنه لا يوجد سرد واحد في العالم بدون شخصيات»[1].

وعلى غرار هذه التيبولوجيات الشكلية التي تنظر إلى الشخصية من زاوية دورها النصي الذي تقوم به، وتركز على العلاقات الشكلية الخالصة التي تربط بينها، وكذا التيبولوجيات المضمونية التي تعتمد في إقامة تصنيفها على الصلة الوثيقة بين الشخصيات والأحداث، نجد صنفاً آخر من التيبولوجيات، تفترض وجود شخصيات نموذجية، نعثر عليها على امتداد التاريخ الأدبي ـ حسب رأي «تودوروف» ـ وفيها يتم تصنيف الشخصيات منذ البداية إلى قسمين متقابلين بحيث تجد كل شخصية نفسها إزاء خصمها، وذلك انسجاماً مع الوضع التراتبي الذي تتخذه الشخصية في النسق العلائقي الذي ينتظم الرواية.

ومهما يكن الأمر فإنه لا يمكن أن يدعي هذا المدخل المقتضب الإحاطة بكل الإشكاليات المطروحة على الساحة النقدية في ما يتعلق بهذا الموضوع إلاّ لماماً وبقدر ما يسمح المجال.

أما في ما يتعلق بهذه النصوص، وفي ضوء المؤثرات الأيديولوجية والتوجهات الفكرية لأصحابها، وكما لاحظنا مع عنصري الزمان والمكان، حيث وجدنا المكان يضيق ويتسع من كاتب لآخر ومن نص لآخر، ومن توجه إلى آخر. وكذا الحدود الزمانية التي أطرت هذه الأعمال الروائية، وجدناها قد خرجت عن كونها قيداً، وأصبحت إشارات ودلالات يوظفها كل واحد من الروائيين حسب رؤيته وغايته التي يهدف إليها من إبداعه، وما ينشده من حقائق يحملها الخطاب الروائي.

فالأمر نفسه، حدث مع الشخصيات التي لم تخرج عن كونها حاملاً

(1) د. حسن البحراوي «بنية الشكل الروائي» ص (218 ـ 219).

أيديولوجياً، وظفت بطريقة تجعل النص يبوح، بل يكشف عن انتمائه الأيديولوجي مع تطور الأحداث من خلال حركات هذه الشخصيات وأفعالها، وكثيراً ما يكون ذلك نابعاً من أقوالها مباشرة، وهي في كل ذلك تخضع للمقولة والخطاب الذي يريد الأديب إيصاله للمجتمع الذي يكتب له، وتحديد موقفه من قضايا عصره وظروف مجتمعه الحياتية والتاريخية.

ولكي يتسنى لهم ذلك، سهروا على تقديم نماذج متنوعة من الشخصيات، منها ما هو حامل لأيديولوجيا الأديب، ومنها ما هو حامل للأيديولوجيا أو الأيديولوجيات المضادة. ولكل فئة من هذه الفئات نماذج مساندة ومدعمة لمواقفها، ومنها ما هو مبلور لمواقف غامضة لم تستطع الشخصية الرئيسية الموكل لها حمل الموقف أو الموقف المضاد، الكشف عنها أو اتخاذ الموقف المباشر والنهائي، «وهذه النماذج في مجملها تشكل مجمع علاقات»[1] تؤطر النسيج العام للنص وتعطي لها النفس اللازم للوصول إلى الحل النهائي، منها:

2- النموذج الثوري (الشخصية الدينامية) Protagoniste:

أو الشخصية التي تعطي الحدث إنطلاقته الدينامية التي يطلق عليها سوريو «Souriau» القوة التيمائية «Thématique»[2] وهو الشخصية التي تدور حولها الأحداث منذ البداية حتى النهاية، فهو الحامل لفكر الأديب أو الذي يدعو إليه الأديب أو المعبر عن معطيات الواقع الذي يود الأديب الإقتراب منها قصد الإفصاح عن انتمائه الحقيقي.

فـ«اللاز» و «عبد الحميد» و«مارية» و«إدريس» و«عبد الله» و«الفتى» و«زيدان» و«جميلة» و«حليمة» تنضوي تحت هذا العنوان، وتقوم بوظائف كل

---

(1) Roland Bourneuf; L'univers du roman, p. 151.

(2) Roland Bourneuf; L'univers du roman, p. 161.

وفق المساحة المحددة لها من طرف الأديب المبدع، وهي في النهاية شخصية محورية تدور في فلكها كل الشخصيات، الرئيسية منها والثانوية، المهمة والأقل أهمية وترتبط بها الأحداث؛ اللاز هو «هذا اللقيط الذي لا تتذكر حتى أمه من هو أبوه وكأنما التقطته من الرماد مثل الدجاجة... برز إلى الحياة يحمل كل الشرور..»[1].

في طفولته كان شريراً يحمل كل أنواع الشرور، حتى صار هو مصدرها. «يضرب هذا يختطف محفظة ذاك، ويهدد الآخر إن لم يسرق له النقود من متجر أبيه، أو الطعام من مطبخ أمه»[2]. وفي أيام العطل يحمل معه شروره إلى الساحات العمومية حيث يلعب أقرانه «شاهراً خنجره في وجوه الصغار حتى ينزلوا عند إرادته، ويكتروه منه، تارة بدورو لكل عب، وتارة بشنط، فيطلب عشرة... ولم يكن يجدي معه لا تدخل الآباء ولا تدخل الشامبيط، بل الويل كل الويل لمن يتجرأ ويبلغ عنه أباه أو أخاه»[3]. وبذلك أصبح يستحق هذه الأوصاف بكل جدارة فهو «مكابر، معاند، وقح، متعنت، لا ينهزم في معركة وإن استمرت عدة أيام»[4] كل هذه الصفات جعلت منه شخصاً لا يهاب الصعاب ولا يتراجع عن موقف مهما كلفه ذلك «مما جعل الجميع كباراً وصغاراً يهابونه ويتحاشون الاصطدام معه، ويتنازلون له عن حق أو عن باطل»[5].

وإذا كانت هذه صفاته في صغره فإنه عندما بلغ سن الرشد إزدادت شروره وتطورت أساليبه «وازداد سعاره ونمت فيه شرور، لم تكن لتتوقع، من السطو على المتاجر ليلاً، إلى الخمر، إلى الحشيش، إلى القمار... حتى بلغ معدل دخوله إلى السجن، ثلاثين مرة في الشهر»[6].

كانت هذه صفاته وأخلاقه، قبل الثورة، لكن عندما اندلعت الثورة «استبشر كثيرون ومنهم الربيعي بدنو أجله»[7].

---

(1) و (2) و (3) و (4) و (5) رواية «اللاز» ص (12).

(6) المصدر نفسه، ص (13).

(7) المصدر نفسه، ص (14).

لكن اللاز الذي ولد وترعرع في مدرسة الشارع ونهل منها كل دروس الحياة لا يمكن أن يعدم الحيلة ولا يمكن أن يخونه ذكاؤه: «إنه عرف كيف يتحايل على الحياة، ويسخر من جميع أعدائه؛ فقد بادر إلى مصادقة العسكر، وصار يتردد على الثكنة، إلى أن اقتحم مكتب الضابط نفسه ولم يعد يغادره، لقد توطدت بينهما علاقة متينة راجت حولها أقاويل كثيرة، وتضاربت فيها آراء السكان، البعض يراها قائمة على القوادة... بينما البعض يرى أن اللاز يعمل في مخابرات الضابط يحصي حركات الناس، ويتقصى أخبار الثورة... والبعض الآخر لا يستبعد أن يقوم اللاز بالعمليتين معاً...»[1].

وتبقى هذه الشكوك في حاجة إلى ما يثبتها على أرض الواقع. أكيد أنه ولكثرة شروره لا يجد من يشهد لصالحه، أو يسعى لتبرئة ذمته، حتى «إذا كان هناك مدافعون عن اللاز فإنهم ودفاعهم وقور محتشم لا يكاد يتعداهم إلى غيرهم»[2].

شيء أكيد أنه لا يوجد «أحد يستطيع نسبة خيانة واحدة معينة له»[3] لأن «جميع الذين يلقى عليهم القبض... بعد خروجهم يثنون على اللاز للخدمات التي يقدمها لهم، إنه لم يشهد أبداً ضد أحد، ولم يتردد مرة أن يشهد لفائدة من يستشهده، كما أنه لا يتوانى عن تقديم التبغ والماء لكل من يطلبه.. مع أن الخونة الحقيقيين هم الذين يقومون بتعذيب إخوانهم»[4].

وعندما يُلقى عليه القبض بعد أن وشى به بعض الخونة يثبت «اللاز» مرة أخرى، مدى صحة ما وصفه به هؤلاء المقبوض عليهم، حيث يوظف «اللاز» كل تلك الصفات التي اشتهر بها لدى العام والخاص، ويمرر رسالته لصديقه قدور الذي كان وحده يعرف سر «اللاز» وعلاقته بالضابط، وعلاقته بالثورة: «بذل اللاز آخر جهده حتى تمكن من الوقوف ثم نظر إليه وبصق في وجهه

---

(1) رواية «اللاز» ص (14).
(2) و (3) المصدر نفسه. ص (15).
(4) المصدر نفسه. ص (16).

مزمجراً: راقكم المنظر يا خنازير، حانت ساعتكم كلكم، أضاف بصفة أخرى واستسلم للدورية، وقد هدأ ضجيجه كما لو أنه أنهى مهمته كلها، وبلغ رسالته لكل سكان القرية، في شخص قدور»[1] قدور؛ هذا الشاب الريفي الذي انتقل مع والده إلى القرية حيث احترف معه مهنة التجارة، ويهجر البذر والزرع ورعي الغنم التي كان يمارسها في الريف «قدور الذي لم يدخل القرية إلاّ منذ ثلاث سنوات متنقلاً مباشرة من المحراث والقمح والشعير والحقول، إلى الميزان والشاي والقهوة والسكر والتوابل، فلسفته لم يطرأ عليها أي تغيير أو تبدل، بل إنها تطورت في نفس الاتجاه وعلى نفس الأسس»[2]، فهو ككل «الفلاحين وأبناء القرى الصغيرة كلهم حذرون، وأشباه ذئاب في نظرتهم للحياة.. خاصة هذه الحياة الملأى بتناقضات الانتقال من البداوة المحضة إلى شبه التحضر والمدنية، وهم لا يهضمون أو يتقبلون جديداً، إلاّ بعد عجزهم عن مقاومته... لا يطمئنون إلاّ لأنفسهم وخططهم، وكل ما عدا ذلك لا يخلو من الخداع أو الانخداع»[3].

«قدور» بهذه الصفات يشغل مكانة لا تقل أهمية من مكانة «اللاز»، فهو الوجه الثاني للاز و«حمو» عم «اللاز» هذه الشخصية الشاذة يبدأ هو الآخر بالدونية المطلقة ويجتاز هذه الحال إلى أخرى يختلط فيها السلب بالإيجاب، فهو «مرآة أخرى لذاكرة تصوغ أوجاعها في شخص أو أشخاص. تسفر الذاكرة الشعبية عن منطقها في رحيل [أشخاص الرواية] من الإثم إلى البراءة وتؤكد منطقها من جديد في تناسل العالم الكابوسي لـ«حمو» الذي يدفعه البؤس إلى حرق أطفاله وذلك قبل الإستقلال، وينتظر الشفاعة من آثم بعد الاستقلال»[4]. ينتقل من تلك المآثم كلها إلى الإتجاه المقابل والمضاد تماماً؛

---

(1) رواية «اللاز» ص (16 ـ 17).
(2) المصدر نفسه، ص (104).
(3) المصدر نفسه، ص (20).
(4) د. فيصل دراج «دلالات العلاقة الروائية» ص (222).

إنها المفارقة لكن حقيقة في مخيلة الأديب وطار «رد قدور على حمو الذي لم يعد يحدثه كلما تقابلا إلاّ عن الحرب والإخوان، ونسي تماماً المصائب الثلاثة: دايخة، ومباركة، وخوخة.. والأفواه العشرة التي تقتات من أربعين دورو التي يكسبها من عمله المرهق الشاق.. وانغمس منذ شهر في الحرب.. يجمع أخبارها، يروجها بين المعارف والثقات.. مبشراً بتغيير الوضع وتبدل حال بأخرى، لا يدري كنهها، ولو أنه بحدس بدائي جداً، وبغريزة غامضة كثيراً.. يتصورها أفضل وأكفى، خاصة وأنه لا يدري أي فارق بين الأغنياء وبين المعمرين إلاّ في اللغة واللباس... وزاد حدسه هذا تأكيداً أن المذبوحين كلهم إما فرنسيون وإما أغنياء.. أعيان وقياد، وخوج وشامبيط»[1]

قبل أن يتولى حمو هذه المهمة كان قد تلقى دروسه الأولى على يد أخيه زيدان ليصير في ما بعد الشخصية المكملة له فيبذل جهده ليقنع آخرين، سيصيرون في ما بعد وقوداً للثورة. وفي الوقت نفسه جنود الثورة الشيوعية التي يتولى زيدان التمهيد لها وفق ما تلقاه من مبادىء اشتراكية على يد أساتذته الأمميين الاشتراكيين، في كل من فرنسا وموسكو: «بذل حمو كل ما يملك من جهد فكري لإقناع قدور بما أقنعه به أخوه زيدان، ويستعرض كل أفكاره»[2].

وتغير الثورة حمو تغييراً جذرياً وتصبح أيامه الماضية شحنة قوية لتدفعه إلى الأمام، إلى البحث عن التغيير والبحث عن الانتصار على الذات وعلى الواقع بكل مفارقاته لأن «كل شيء حقيقي ولامع ومؤثر لا يوجد إلاّ في البعد البعيد، هكذا كالحلم، كالنجوم، حتى الحزن الحقيقي اللامع المؤثر... لا تلمسه الأيدي القصيرة.. الطفل الجميل، الذي أنجبته خوخة العزيزة إلتهمته نيران الفرن، ولم يطلق عليه اسم.. إنه هناك هناك وراء تلك النجوم المتلألئة

(1) رواية «اللاز» ص (41).
(2) المصدر نفسه. ص (43).

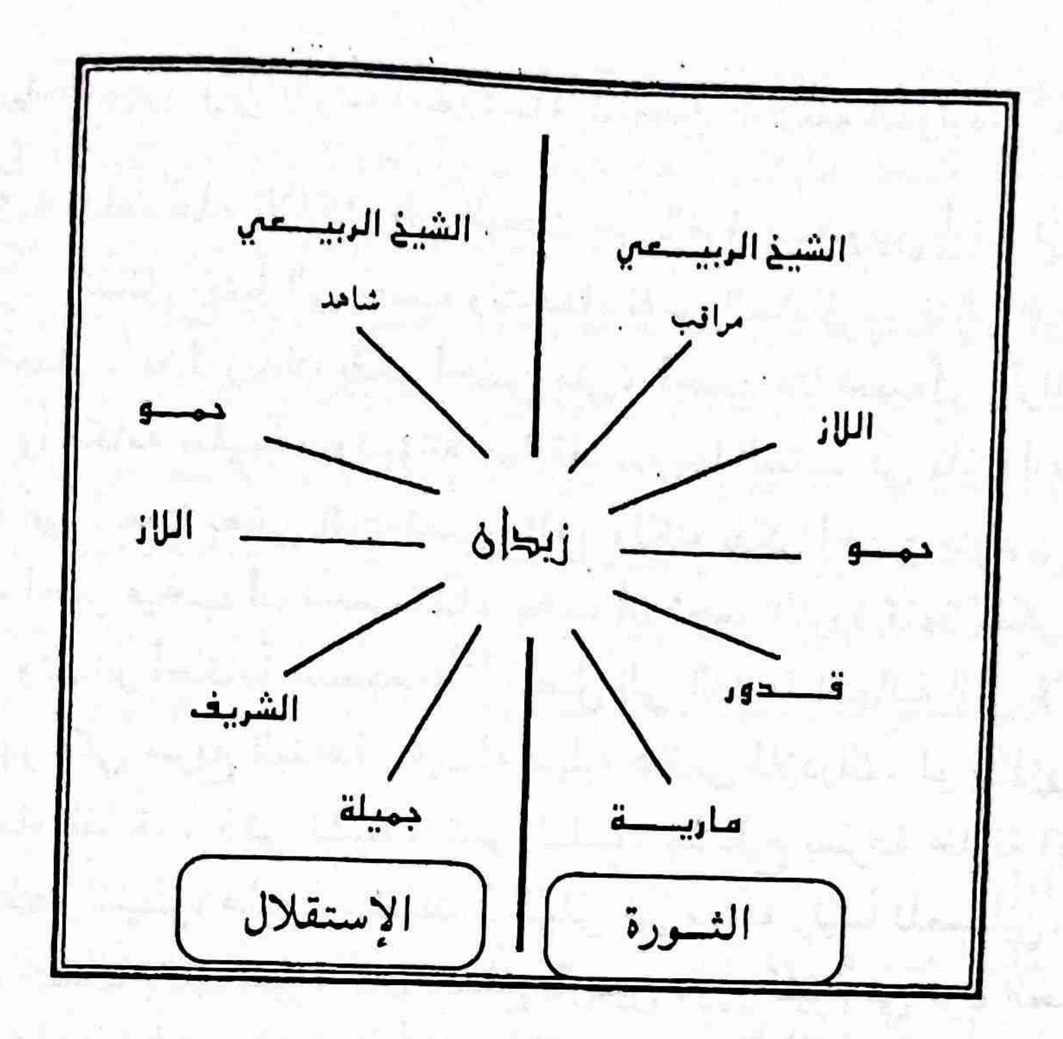
في الفضاء البعيد، ولن يعرف اسماً أبداً، كالحقيقة اللامعة المؤلمة»[1].

كما تدفعه هذه الأفكار إلى البحث عن الفرق بينه وبين أخيه «زيدان»: «لا فرق.. نقاتل جنباً إلى جنب ونتحمل نفس المشاق.. ننظر إلى العدو نظرة واحدة.. فقط زيدان يفكر أحسن مني، أحسن منا جميعاً.. آراؤه دائماً صائبة، وأحكامه سليمة، وتنبؤاته صادقة.. ربما السبب في ذلك أنه متعلم بينما أنا أمي. معنا بعض المتعلمين مثله، ولكنه يفكر أحسن منهم. إذا كان هذا لأنه أحمر فيجب أن نحمر كلنا، يجب أن تحمر الثورة كلها لتفكر تفكيراً سليماً، وتصدر أحكاماً صحيحة»[2] ليصل إلى القناعة النهائية التي لا رجعة فيها، فهو ذكي سريع البداهة: «إن له قابلية عظمى للإدراك. لو يتطور يصير من عظماء القادة.. ذكي نشيط، كبير القلب، يستطيع بسرعة خارقة اكتساب ود محيطه والسيطرة عليه. منضبط.. ليبقى في مهمته رئيساً للمسبلين، ليظل شديد الاحتكاك بالجماهير، كان يشتغل بأربعين دورو لليوم في فرن الحمام.. لن يتلوث على زية حال.. لن ينسى الكدح ما حيي»[3] هذه شهادة «زيدان» على أخيه «حمو».

هكذا يكشف الأديب عن رؤيته ـ المؤدلجة ـ لتلك المرحلة الحبلى بالمتناقضات من خلال بنائه وتقديمه لهذه الشخوص الجزئية التي تولد صغيرة جداً كما تولد أحداث الرواية وتتطور، تطوراً تدريجياً، مع تطور ما يريد الأديب الكشف عنه، أي مع تطور الخطاب الأيديولوجي الذي يرسله النص، وعندما تنضج كل شخصية وتصل في نضجها قمة الوعي، وعي الأشياء في عمقها وبعدها الفكري تكون قد وصلت إلى المصب، إلى زيدان. هذه الشخصية التي تمثل «المحور الأساسي الذي ينبني عليه الهيكل الروائي بكامله (اللاز I و II).

---

(1) رواية «اللاز» ص (104).
(2) المصدر نفسه. ص (106).
(3) المصدر نفسه. ص (112).



«شكل 25»

ولما كان الأديب يحرص كل الحرص على الوصول إلى الغاية المنشودة من هذه العملية الإبداعية نجده ركز كل جهده الفني على إبراز العلاقة الحقيقية القائمة بين الشخصيات المنتقاة بكل دقة والمجتمع بكل تناقضاته إبان الثورة، بل حتى قبل اندلاع الثورة، عند لجوئه إلى عرض صور الإنسان (المجتمع) من خلال هموم زيدان النضالية بكل أبعادها، حتى في لحظات ضعفه المشروعة، وينسجها نسجاً واقعياً دقيقاً، مما أعطى النص طابعه الملحمي[1].

فمن خلال الشخصية المحورية بعد اكتمال بنائها من خلال عرض هموم الشخصيات الجزئية (اللاز، حمو، قدور، رمضان، قائد الفرقة الثانية...) يحدد الأديب طبيعة القوى الاجتماعية التي لعبت دوراً أساسياً في النضال الوطني على أيام الثورة وامتداداتها (جميلة، زملاؤها المتطوعون، حمو...)

(1) د. واسيني لعرج «الطاهر وطار، وتجربة الكتابة الواقعية». ص (45).

أيام الاستقلال، وتحديد شكل وعيها الاجتماعي، ومنها تبرز قيمة هذه الشخصية المركبة (المحورية) في تحديد الذين يعود لهم الفضل في تحرير البلاد وخوض غمار الثورة، والذين يحق لهم أن يكونوا الامتداد الطبيعي لهؤلاء بعد الإستقلال. من أجل تجسيد هذا المستقبل الذي تحاول الرجعية تشويهه.

فالعمل الفعال لهؤلاء الفقراء أمثال «حمو»، «زيدان»، «اللاز»، «ماريانة»، «قدور» وكل الذين يستمرون في حمل لواء الفقر بعد الثورة، يقف سداً منيعاً في وجه «الشيخ» وجماعته وأحفاده من بعده هؤلاء البؤساء الذين لا يربطهم بالماضي شيء[1] «لأنهم في رحلتهم الدائبة ومن خلال صراعاتهم فقدوا كل شيء حتى أبسط الشروط الإنسانية لممارسة عيش مقبول»[2] وهذا ما جعلهم لا يخافون من فقدان أي شيء.

وإذا كانت الشخصية الثورية التقدمية عند وطار تعكس حركة الجماهير في عمومها، باعتبارها الشعب كمبدأ خلاق يوجه الأحداث فإن ذلك ما جعلها تكتسب السمات التي تميزها كنموذج فني راق، ينبع من إيمان الأديب «وطار» بالنهج الإشتراكي الذي يراه السبيل الوحيد لإنقاذ تلك الجماهير الشعبية. وكذا وعي العامل التقدمي بالنهج الثوري.

فإننا نجد الأمر يأخذ مجرى آخر عند «عبد الله العروي» حيث يبدو نموذجه الثوري على هيئة آلة فكرية تتحرك بعيداً عن تلك الصدامات الأيديولوجية المباشرة التي شاهدناها عند زميله «وطار»، فهو يغرف من نبع الأديب وتجاربه وأفكاره ليعيد قولبتها ـ لضرورة الفن الروائي ـ في شكل حوارات فكرية تعبّر عن مدى تأزم الواقع الاجتماعي المغربي قبيل الاستقلال وبعده مباشرة.

---

(1) رواية «اللاز» ص (50).

(2) د. واسيني لعرج «الطاهر وطار وتجربة الكتابة الواقعية». ص (45).

ومن هنا يبدو «إدريس» الشخصية المحورية بالنسبة لأعمال «العروي» كلها (الغربة، اليتيم، الفريق، الأوراق) بطلاً إشكالياً بمثابة مشروع فني «يستهدف إبراز أهم معالم وخصائص الشخصية الوطنية والإنسان المغربي»[1] في عمومه وفي صراعاته مع الواقع، مع «الماضي»، مع «الأنا»، مع «الآخر». ظل يتهدد كيانه الداخلي من الوهلة الأولى التي يلتقي به في «رواية الغربة» إلى آخر مطاف في «رواية الأوراق» يعيش في عالم «يفقد كل علاقة له بالأفكار، وأن هذه الأخيرة تتحول لديه إلى ظواهر نفسية ذاتية أي إلى مُثُل عليا، تفقد كل أمل لها في التجسد والتحقق في عالم الواقع»[2].

تقدمه رواية الغربة فاقداً الاتزان متوتراً، يتعارض مع كل شيء حتى مع ذاته في ثورته ضد الواقع، ضد الآخر الذي لا يلين، يتأبى على تقديم المساعدة المأمولة فيه: «إدريس يذكرني هذا الإسم بمحاولات فاشلة»[3]، وفي ثورته ضد الأنا المأزومة: «هذا الشعب الذي نهج دين نحيب وبكاء على الماضي وأقام المغنيات على طقوسه الجديدة، أين الحكمة؟ في مقاماتنا الصاخبة أم في زفراته المكتومة؟ لقد انتهينا إلى غاية الطريق وقطعنا منا كل ما استغله العدو فتحررنا. أما الذين أفلتوا من حكم الدخلاء ولم تحسم الضرورة علاقاتهم بالماضي فتراهم محاطين بالإهمال مقصين عن ميدان الأحداث قد ركنوا إلى أنين لا ينقضي وشرعوا للنائحات حرفة عمومية، وللدهر سخرية ومكر. دارت الدائرة بسرعة وقسوة على الذين خنقوا وقتلوا وتركوا الآثار دارسة إلى الأبد، الذين سدوا أبواب التاريخ في وجه شعوب وقبائل»[4]. وفي ثورته ضد الآخر المتهم في نظره «إنها مريم التي أقحمت الضيق في فؤادك، لقنتك أن التجديد، يجب أن يكون شاملاً يعم كل شيء، هؤلاء الأجانب

---

(1) إدريس الناقوري «المصطلح المشترك» ص (110).

(2) جورج لوكاتش «نظرية الرواية» ص (73).

(3) رواية «الغربة» ص (20).

(4) المصدر نفسه. ص (23).

يعرفون كيف يبثون فنون الريبة في النفوس، يسفهون العقول ويتحيلون حتى يهدُّوا البنيان المشيّد الثابت»[1] وفي ثورته ضد الواقع: «كيف لا أتخوف وقد انطبعت في ذهنك أول فكرة مستقلة عني، منذ أن استويت على قدميّ، وهذا العالم المظلم له معالم، هي ملامح وجهك وخصائص جسمك»[2].

ويحاول «إدريس» منذ البداية أن يجعل «تفكيره وسلوكه يخضعان لقيم النوعية»[3] لكنه لا يستطيع تخليصها بشكل نهائي من وجود الوسيط المهيمن[4] الذي يمارس تأثيره العام على مجموع البنية الإجتماعية التي تقدمها هذه الأعمال لـ«العروي».

ولعل هذا ما جعل هذا النموذج الثوري التقدمي يبدو كعملة بوجهين؛ الوجه الأول يمثله «إدريس»، والذي لا يبتعد في الحقيقة كثيراً عن الأديب نفسه، والوجه الثاني تمثله «مارية»، ولكلا النموذجين نموذج مكمل ـ على غرار ما رأيناه عند وطار ـ فلإدريس نموذج مكمل وهو الآخر بوجهين (عمر وشعيب) ولمارية نموذج يبدو بوجهين (لاره، مريم). ويقدم «العروي» نموذجة الثوري في إطار تناظر قائم بين الواقع الاجتماعي والعمل الإبداعي، وذلك من خلال حوار متسلسل يجري بين البطل (إدريس) والنماذج الإجتماعية التي يمثلها (الأب، شعيب، مارية) واهتمام الأديب بدور الشخصية النموذج لم يكن هو المهم لديه لا بالنسبة لهذه الشخصية وما تمثله في الواقع ولكن ما يمثله الواقع بالنسبة إليها، وما تمثله هذه الشخصية بالنسبة لنفسها. «جاء إدريس وفي ذهنه فكرة وفي قلبه عزم يغترف من حوض «شعيب» قوة إقناعية، هارباً من القصور والدواوير من العبارات والاعتبارات، جاء على موعد مع حبه الضائع»[5].

---

(1) رواية «الغربة». ص (27).

(2) المصدر نفسه. ص (28).

(3) Lucien Goldman; Pour une sociologie du roman p. 47.

(4) أنظر المرجع نفسه، ص (48).

(5) رواية «الغربة». ص (94).

يمثل «إدريس» وجهة نظر، أو رؤية للعالم يمتطيها العروي لقول ما يريد: «هذه ربما ملاحظة مغترب لكنني أعجب لهذه المدينة... أجدها كما تركتها أول الأمر في حين أن جميع الخطب تقول إننا نعيش فترة حاسمة في تاريخ بلادنا»[1].

يقول «باختين»: «ليس الوجود المعطى للشخصية ولا صورتها المعدة بصرامة، هو ما يجب الكشف عنه وتحديده، وإنما وعي البطل، وإدراكه لذاته أو بعبارة أخرى كلمته الأخيرة حول العالم وحول نفسه»[2].

والنموذج الثوري الذي يقدمه العروي أو بالأحرى الذي يقدم آراء العروي في الواقع، الذي هو حصاد الماضي بكل تناقضاته، لا يقوم بهذا الفعل بمفرده وبطريقة مباشرة بل يستعين بنماذج كثيرة متداخلة تتقاطع في نقاط عدة، وتتشابك في آراء كثيرة لتقدم في النهاية الخطاب الأيديولوجي وقد اكتمل ونضجت فكرته، يدخل «إدريس» في حوار متواصل مع والده:

«قال الأب وكأنه لم يقدر على الكتمان، أحب أن أفهم لا غير... سمعت مراراً ومن كل جهة: له إبن فطن ومثقف لكنه ما زال يجري وراء العلم. إلى أين يطلب العلم، إلى أين؟

هذا هو السؤال قديماً وحديثاً مقنّعاً أو مكشوفاً صاغه الأب اليوم في قالب جديد، محبب إلى قلب ابنه. لا شك أنه فكر طويلاً في أحسن السبل إلى النفاذ إلى قلب إدريس.

ـ هذا العلم يا أبت.. لا قيمة له اليوم.. فالأحسن إذن التمادي في الطريق ثم لست ممن يلهث وراء المال.

---

(1) رواية «الغربة». ص (96).
(2) حسن البحراوي «بنية الشكل الروائي». ص (210).

قاطعه الأب: هذا كلام لا أستسيغه، ألم تسمع ﴿كلوا واشربوا﴾ ﴿ولا تنسَ نصيبك من الدنيا﴾.

إستذكر «إدريس» كلمة «الغزالي»: «أردت هذا العلم لغير وجه الله فأبى أن يكون إلاّ لله، وجواب الفقيه القاضي: أتصوف يا فتى؟ إن التصوف انهزام أمام الحياة. ثم انقطع وأسرها في نفسه.

قال الأب: إني أتفهم ولا أريد أن أتنكر لما قصدنا إليه نحن الإثنين.. كان يقال في شبابي من أتم القرآن والأجرومية وسيدي خليل فتح الله عليه وأما من تعاطى الدمياطي صاحبه الزلط طول حياته.

قالها أبوه بلهجة غير مكترثة كالمثل المشوّه لكي لا تنزل على قلب إدريس كالماء البارد لكن إدريس فهمها ووعاها واتضح لديه أن مثقفي اليوم هم أصحاب الدمياطي(*) في الماضي»[1] فتتجلى خيبة الأمل في الحاضر ويتجلى جزء من المسببات فقط: «أحس أن أباه في آن واحد قد أدرك قولته ولم يدركها فسكت وصبر، سكوت الرضا والقناعة»[2] إلى حين الالتقاء مع شعيب الذي يدخل معه في حوار، «شعيب» الذي يمثل الفكر الماضوي بكل تجلياته في الحاضر، شعيب الذي «منذ خلق [وهو] مكلف بالدعاية والرعاية. تعاقبت الأجيال وهو في دوره لا يتغير خدم أبا إدريس ورافق أخاه الأكبر في رحلاته البحرية واهتم بالمسرح في بلد ليس فيها مسارح ولا فنون ولا متفرجة.. في تلك السنة اللامعة المتأججة عندما عدنا مدة شهر كامل إلى حلقات الوعظ خارج المساجد اتجهت البلدة قاطبة إلى شعيب فقام بكل شيء، بالكتابة والتزيين، بالإنارة والتدريب، بالخياطة والتنظيم، عمل بمفرده، استطاع أن يستولي على أسماع الناس وأفئدتهم. لعب كل دور ولبس كل لبوس، نطق بكل لغة وهاجم كل متطاول عنيد. وعندما انطفأت المصابيح

(*) ويعني في مجال هذا السياق كتاب التمائم، وأصحابه هم محترفو هذه المهنة.

(1) رواية «الغربة» ص (92 ـ 93).

(2) رواية «الغربة» ص (93).

ودخل كل واحد إلى داره ونسي هل كانت المسرحية مأساة أم ملهاة توارت أعماله وبقي فقيراً كبادىء أمره»[1]. سأله إدريس عن المعرفة الحقيقية التي لم يستطع الوصول إليها بعد نضال طويل ضد الآخر الذي أصبح اليوم يشكل كابوساً أثقل مما كان بالأمس فقال له: «عندما تتعلم العوم وتقطع النهر ثلاث مرات والثياب ملفوفة على رأسك أولاً باستراحة بعد كل قطعة ثم بلا استراحة عندئذ ستلمح فاطمة في قصرها المنيف»[2] يتظاهر إدريس بعدم الفهم، لكشف الحقيقة أكثر، لجعل شعيب يفصح عن حقيقته التي هي الوجه الثاني من أزمة الواقع الذي فرّق بينه وبين «مارية» حقيقته الثانية، التي لم يشأ الانفصال عنها ولم يستطع الاقتراب منها. وقال لشعيب مستهزئاً بقناعاته التي هي جزء من الماضي والحاضر معاً: «هذه الأشياء لا تخرج أي بلدة من التاريخ. . من زمن، والحوادث الكبرى تقع في العواصم»[3] لكن شعيباً الذي لا يقل عنه وعياً بغموض الحاضر وتشابكه يرد عليه قائلاً: «إننا لا نأسف على الماضي، بل على عدم مسايرة الحاضر»[4] وكأنه يقول هذا هو «شعيب» «اليوم بعد أن سرى في الظلام وتدرب على المدية والمسدس، وقنط في الكهف ثم رأى النور»[5].

لم يحل هذا الاتصال «بشعيب» كل الإشكاليات، لا تزال العلائق متداخلة متشابكة في غير وضوح، لا الماضي كشف عن حقيقة السلبيات التي أربكت الحاضر وأوشكت أن تغيّب المستقبل، ولا الحاضر أصبح جلياً أمام إدريس، لأن شعيباً نفسه لا يدري إن كانت العلة في الماضي أم أن المستقبل هو المتهم، هو الذي لا يستوعب معطيات الماضي التي تحدد اتجاه سير الحاضر: «كل الحلول تؤدي إلى نفس النتيجة وهذه هي المأساة»[6] وهذا هو

(1) رواية «الغربة» ص (93 ـ 94).
(2) المصدر نفسه. ص (95).
(3) المصدر نفسه. ص (97).
(4) و (5) المصدر نفسه. ص (95).
(6) المصدر نفسه. ص (112).

مصدر شقاء إدريس: «خيم الآن الظلام على ضريح سيدي غانم...»[1].

وحاور «إدريس» «مارية» عن الماضي، عن الحاضر، عن المستقبل، ولم يستطع استيعاب وجهة نظرها، ولا حتى رؤيتها للواقع رغم أنه كان ينتظر منها الحل الحقيقي، ينتظر منها أن تكون شاطئ الأمان والثورة المؤدية إلى الاستقرار: «كوني عانشتي يا مارية... الريبة والخداع»[2].

تهجر «مارية» المغرب، تلجأ إلى الآخر إلى الغرب باحثة عن علاج مناسب لاضطراب «إدريس»، وها هي تعود إليه بعد أن استكملت دائرة الحياة، بعد أن تجولت في بلاد الآخر وتجرعت ثقافته جرعة جرعة، تعود تحمل معها نضجاً كاملاً، تحمل معها الحل الذي بحثت عنه في مغرب الثورة، ومغرب الاستقلال، هذا النضج الذي أخذ خمسة عشر عاماً من عمرها، عادت «إمرأة متوسطة... لكن لا علاقة بينها وبين الفتاة التي عرفتها وناقشتها وأحبّتها، أرى امرأة تلبس معطفاً صوفياً أحمر وقبعة حمراء بشرتها ناصعة ووجهها مكتنز كوجوه المترفين، براقة كأنها خرجت من الحمام أو فارقت صالون التزيين»[3] عادت لتؤكد لإدريس «بأن مهما كانت في قرارة كل أيديولوجيا مدلولات طبقية، فإن الأيديولوجيا العربية على الخصوص ليست بالضرورة مرتبطة ببنية المجتمع العربي، لأن فكرنا يستند في المقام الأول إلى بنية اجتماعية خارجية تسيرنا وتدخل معنا في علاقة رغم أنفنا، تلك هي البنية الاجتماعية الغربية»[4] هكذا يفصح الخطاب الأيديولوجي في هذه الرواية وعلى لسان البطل عن وعي شقي بانتمائه، شقي بحضارة متعطلة لا تتوقف عن عنادها. يحاول البطل في حواره مع مارية إقناعها بحتمية الواقع، وحتمية الرضوخ لهذا الواقع لأن المنطق يقتضي ذلك، وهم مجبرون على قبوله: «أنا في الماضي كنت أطالب بالتعمق في البحث والعلاج، واعتبار هذه الفترة

---

(1) و (2) رواية «الغربة» ص (119).

(3) رواية «اليتيم» ص (137).

(4) د. عبد الله العروي «الأيديولوجيا العربية المعاصرة» ص (74).

مرحلة انتقال لأن المشكلة مشكلة حضارة، لا مشكلة سيادة أو قيادة، لكن الحضارة لا تؤخذ كما يؤخذ هذا الكأس»[1].

تنطلق الرواية في مجملها من معطيات ذات صوت ذاتي لتطرح إشكاليات ذات صوت موضوعي، وهذا ما عقد بنية شخصية البطل (إدريس) وتداخل أبعادها الخارجية والداخلية.

لقد كان «إدريس» يعاني إزدواجية فكرية يمثل طرفيها «شعيب» و «مارية»، يشده «شعيب» إلى التقاليد الأخلاقية الراسخة في وعي المجتمع ماضياً وحاضراً، إذا كانت في الماضي تمثل مصدر قوته وتجذره فإنها تشكل في حاضرها مصدر القلق والخيبة والاضطراب، وتدعوه «مارية» من جهة ثانية إلى الانفتاح على الحضارة الأوروبية وبقدر ما كان هذا الانفتاح يستفزه ويشده بقوة إلى درجة أنه جرب الهجرة إلى الغرب، فإنه يشكل في حاضره العقدة التي لم يستطع لها حلاً.

أكيد أنه لم يكن يقاسمها هذه القناعة ظاهرياً لكنه في قرارة نفسه كان يؤمن بحقيقة ذلك، وهذه الإزدواجية التي منعته يوماً ما أن يمارس الحب معها وفق مفهومها، وهذا الذي منعه من الهجرة معها، وهذا الذي منعه من أن يجيبها إلى مطالبها دائماً، «لن أجيبها على رسالتها من وراء البحار وقد صمت أذني لا أسمع نشيد المحبة ولا أسترخي إلى نغمات الأخوة والوفاق حتى يقطب وجهك مارية، ويعلو صوتك خشناً هذا الحقل الهادىء وهذا الضريح الأزلي»[2]. لكن اليوم و«مارية» المغربية الأصل الغربية الأطوار تعود، أصبح من حقه أن يبحث عن الحقيقة، عن ذلك المجهول الذي كانا يبحثان عنه معاً، عن حل لذلك الإحساس الغريب بالخيبة التي تخنق المغربي وترمي به مرغماً إلى أحضان الآخر: «كنا في الماضي لا نتكلم كثيراً وربما كنا في الواقع لا نزيد على ما نقوله اليوم، لكن الوضع قد تغير، أريد الآن خطاباً

---

(1) رواية «الغربة» ص (109).

(2) المصدر نفسه ص (119).

معقولاً لا شبهة فيه ولا ألغاز»[1] وهكذا يتجدد السؤال بعد مرور خمسة عشر عاماً لدى إدريس، ويعود هاجس البحث عن الحقيقة.

فهمت مارية وتيقنت منذ البداية وقبل أن تدخل في حوارها الطويل مع إدريس أي مع الوجه الثاني من (الأنا) من وجود تماثل عضوي وبنيوي بين واقعها المعاصر (المغرب) وبين سيرورة العقل الغربي الحديث، وتأكدت من أن «ما يحتمل النقاش هو مغزى ذلك التماثل»[2]، ولهذا هاجرت وحاورت «لاره» ثم جربت وخاضت غمار الحياة هناك وجادلت «عمر»: «اشتغلت عشرة أعوام في مكتبة حارسة ثم بائعة ثم مساعدة للأبناء ثم مكلفة باستيراد المؤلفات المدرسية ثم مديرة المبيعات. بعد أن تعلمت أركان المهنة، أصبح من اللازم أن أغيّر وجهتي»[3]. وها هي اليوم تعود لتقنع إدريس بأنهم كانوا أمام هيمنة الدولة المستعمرة والدولة الليبرالية، لا يملكون المبادرة، لأن الآخر الأجنبي المستعمر المباشر أو غير المباشر هو الذي كان يخطط وينجز، ويقتصر دورهم على توضيح أغراض الآخر والتعليق عليها، وبعد الاستقلال لم تستطع الدولة الوطنية أن تتخلص من الشعاراتية في كل نشاطاتها المضادة، فأصبح «هذا النوع من النشاط المعاكس أو السالب لأغراض العدو، وهو الذي يفرض، بداعي الاستعجال البراغماتية والذرائعية، ويشجع على نبذ التأمل المجاني والفكر المجرد، فالدولة [الوطنية] مدفوعة دفعاً إلى استعمال تقنيات لا ندرك أسرارها»[4] مما أغرق واقعنا في هذا الكابوس المأساوي ودفعنا «إلى هاته الأفعال التي تلقي بنا داخل الحواجز الاجتماعية والنفسية العميقة في تاريخ الهزيمة المأساوية»[5]. تلك كانت القناعة التي يؤمن بها البطل (إدريس) لكن مارية من يجسدها؟ «ما بالنا نضيع جهدنا ووقتنا

---

(1) رواية «الغربة» ص (73).
(2) د. عبد الله العروي «الأيديولوجيا العربية المعاصرة» ص (252).
(3) رواية «اليتيم» ص (146).
(4) د. عبد الله العروي «الأيديولوجيا العربية المعاصرة» ص (253).
(5) د. سعيد علوش «الرواية والأيديولوجيا في المغرب العربي» ص (73).

المحسوب في دراسة كيف يتوهم ويمثل العرب أنفسهم في حين أن المطلوب منا والمجدي حقاً هو أن ندرس كيف يعيشون ويتصرفون»[1] . «ليس هدفي فهم المدينة. هدفي وصف الحياة التي يحياها بعض سكانها.

ـ ألا تخافين أن يكون الوصف سطحياً؟

ـ هذه نقطة لا تهمني. أنا أحمل معي أسئلة فرزتها، دققتها، قولبتها أدمغة إلكترونية. مهمتي أن أقابل كل سؤال بجواب مقتضب، هناك من يقوم بالترجمة والتحليل والتركيب والتأويل»[2] .

هكذا تتوالى أشكال الوعي مع التطور الفكري للنموذج الثوري، الذي لم يستطع التخلص نهائياً، في طريق بحثه عن الحل النهائي، من الإحساس بتأزم الواقع. قبيل وبعد الإستقلال مباشرة.

يبدع الأديب في بناء هذه الشخصية المركبة معتمداً على إرثه الفكري والتاريخي، في بنية الحوار الفكري بين الأبعاد الثلاثة لبطله «إدريس».

شعيب ⟵ الشيخ (الماضي الديني)

إدريس الأب ⟵ رجل السياسة الماضوي التاريخي

مارية ⟵ داعية التقنية

يجيب «شعيب» «إدريس» ويجيب الأب ثم تجيب «مارية» جواباً مختلفاً عن سؤال واحد مركب العناصر: كيف السبيل إلى الخروج من هيمنة الواقع السلبي؟ بالرجوع إلى الأنا العميقة أي التمسك بالأصالة أم باستجداء دواليب التاريخ؟ أم هو الارتماء في أحضان الآخر؟ أو بالأحرى «بما يتحدد، إيجابياً الغرب، وبالتالي سلبياً المجتمع العربي؟ بالمعتقد الديني في نظر الأول، بالتنظيم السياسي في نظر الثاني، بالتقنية ـ أي علاقة الإنسان

---

(1) د. عبد الله العروي «الأيديولوجيا العربية المعاصرة» (252).

(2) رواية «اليتيم» (148).

بقوى الطبيعة - في نظر الثالث»[1].

ويقتنع إدريس بعد انزواء شعيب وموت الأب، وضياع مارية في (الصديقية)، قناعة لا رجعة فيها؛ أن الأيديولوجية الليبرالية تنطوي هي أيضاً على مأزق أو على مآزق نظرية، وإذا استطاعت حتى الآن أن تستر هذا الواقع، بفضل نجاحاتها العملية ومرونتها التطورية وأساليبها التمويهية، فإن التحليل النقدي الصارم لبنيتها يكشف عن التشويه الخطير الذي تحمله نظريتها الفردانية عن الإنسان ونظريتها الاستغلالية عن العلاقات بين الفرد والعلاقات بين الأمم[2]، وأن غير الليبرالية لا يجدي نفعاً مهماً كانت قيمته ومفعوليته، إذا كان المثقف منعزلاً مهجوراً داخل مجتمع مفكك الأوصال تتقاذفه التجارب بكل أوحالها ونفاياتها.

هكذا تتعين تناقضات الإشتراكي العروي في هذه النزاعات الروحية المتصارعة مع تلك الرؤى ذات البعد الليبرالي المتطفلة على القاعدة المادية للبورجوازية التي تعلو وتنخفض، تهيمن وتنصرف على حركية الفكر العروي، الذي يشكل نموذجه الثوري من مزج نماذج مختلفة من الوعي: شعيب المناضل الثوري الذي «ركب كل مركب ولبس كل لبوس»[3] في مقابل وعي مارية المثقفة في صورة البورجوازية الصغيرة التي هامت بكل ما يزخر به الآخر ورحلت في طلب كل تلك الأحلام المنشودة، والمفقودة في بلدها المغرب. فيشكل في نهاية المطاف (إدريس) الثوري الوطني الخائب الذي يحلم بما لا يمكن تجسيده على أرض الواقع (واقع المثقف العربي في زمن التردي) فيتجاوز بحساسيته الواقع الاجتماعي الذي يواجهه: «الهجرة رمز النفس الإنسانية، قرارها فناؤها. بدأ الإسلام مهاجراً.

---

(1) د. عبدالله العروي «الأيديولوجيا العربية المعاصرة» ص (53).

(2) د. ناصيف نصار «الأيديولوجيا على المحك» دار الطليعة، بيروت ط I. 1994. ص(102).

(3) رواية «الغربة» ص (94).

﴿ألم تكن أرض الله واسعة فتهاجروا فيها﴾. هاجر المسلمون إشفاقاً على الأمانة ثم غلبهم الحنين. من يدري؟ لعل رأس البلاء العودة بعد الهجرة. من منا لا يرجع إلى مسقط رأسه؟ من منا لا يحن إلى وطنه وإن عمه التجبر والظلم والاستعباد؟»[1] لكن هذه التبريرات ورغم عمقها إلاّ أنها لا تقدم إجابات صريحة عن هذا التردد والإحساس بالخيبة ولا ذلك الحس المأساوي الذي يملأ أجواء إدريس.

نعتقد أن عبد الله العروي اعتمد هذا النمط وهذا البناء المعقد ـ حتى وإن لم يخرج عن سياق قص الراوي البطل، أو البطل القضية ـ لانحيازه، رغم محاولاته إخفاء هذا الإنحياز إلاّ أنه يظل مكشوفاً أحياناً، «ولا بد لنا من الإشارة هنا إلى أن هذا الانحياز هو، في ضعفه، وفي رقيّه الفني، هوية موقع، ينحاز لقيم مضيئة يجابه بها، وعلى المستوى الثقافي الأيديولوجي، قيماً أخرى مظلمة وسائدة في مجتمعاتنا العربية، قيماً تشكل في تسلطها معاناة الإنسان العربي، وبالتالي فإن الإنحياز في معناه العميق إقامة بنية عالم يحيز على مرجع له، واقعي، ويتوجه في دلالته نحو مزيد من الوعي، أو نحو وضع الإنسان القارىء، وضع المسألة والرؤية الكاشفة»[2] ومن هنا جاءت بنية البطل (النموذج الثوري) عند العروي تميل إلى القلق، إلى شيء من عدم التماسك والإنسجام، وإشاعة الحس المأساوي؛ فـ«إدريس» لا يبتعد في بنيته عن بطل موسم الهجرة إلى الشمال للأديب السوداني «الطيب صالح»، فمسيرة «إدريس» لا تتجه نحو غاية بعينها أو هدف محدد يمكن للقارىء الإمساك به وتحديد وجهته بسهولة.

ولعل هذا ما استدعى خلق نموذج موازٍ ومكمل في الوقت نفسه، فجاء الحوار في النص وكذا السرد بين مواقع مختلفة، لكل منها هويته الأيديولوجية

(1) رواية «اليتيم» ص (226).

(2) محمود أمين العالم وآخرون، «الرواية العربية بين الواقع والأيديولوجيا»، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط I 1986، ص26.

تصب في آخر المطاف في مصب واحد هو الموضوع المشترك وتشييد هذا الهيكل المتحرك. فتشكلت هذه النماذج الجزئية من أشكال الوعي التي جمعها الأديب في بوتقة واحدة كمواد كيمياوية متناثرة لكنها متفاعلة في نهاية المطاف.

أما بالنسبة للمطوي العروسي، وعلى غرار زميليه العروي ووطار، فإنه أولى اهتماماً بارزاً بالشخصيات على أساس أنها حوامل أيديولوجية ناجحة، ومساعدة على إبراز التناقضات التي يئن منها المجتمع التونسي في مرحلة زمنية محددة (قبيل الاستقلال)، كما أنها تخرج من ناحية أخرى بالقارىء إلى فضاء فسيح يبرز مرجعية القيم السائدة، أو يشكك في قيمتها التاريخية بمنظور أيديولوجي صريح.

وعليه فإنه يمكن أن «نلاحظ أن استراتيجية الكتابة السردية عند المطوي تركز على أولية المرجعية القيمية التي تتوزع في النص حسب مضامين فكرية مختلفة الأبعاد (إجتماعية سياسية فلسفية إنسانية) تمثلها أنماط[*] الشخصيات بوصفها تعبيرات مختلفة عن تعقد الواقع»[1] وهو في ذلك لا يختلف مع زميليه وبخاصة في الاتكال على المرجعية التاريخية لبناء شخصياته، ونسج خيوط موضوعه المتشابكة، باعتباره نمطاً تخيلياً للواقع، بثنائياته المولدة لصخب التشابكات والتجاوزات، ومنبتاً فكرياً للتوتر والتناقض[2] مما يقدم النص على أنه استقرار لعناصر هذه الرؤية ورصد لتراكمات التجربة، وتحول الذات الداخلية (السيرة الذاتية) إلى ذات جماعية (الوعي الاجتماعي) ثم إلى ذات مفكرة تسيطر على شبكة العناصر السردية لتنزلها في سلم من المضامين القيمية والمعيارية تكشف على وعي الكاتب؛ وليس هذا معناه أن الأديب يقوم بتوثيق حقائق وقضايا بعينها وكما حدثت، وإنما هي تجاوز للقيمة التوثيقية الذاتية ليتأسس من جديد على أساس تكثيف دلالاته وترسيخها في فضاء

(*) نقصد بالنمطية هنا الشخصية التي تجمع بين الفردي والعام.

(1) و (2) مجموعة من الأساتذة «محمد لعروسي المطوي» ص (101).

الإشكاليات الفكرية والحضارية والانتماء الاجتماعي التاريخي[1]، حيث تأتي بنية النموذج الثوري في أعماله عبارة عن تقاطع مجموعة عناصر تعرف جيداً غايتها وتسعى إليها على خط سير مباشر لا تعقيد فيه ولا التواء. «تعكس البصمات والأحداث التي أثرت في هذه التجربة ووجّهتها إلى بعد إنساني يتجاوز الذات إلى مجال القيم والمفاهيم»[2]. فالنموذج الثوري رغم تغير اسمه من نص إلى آخر (الفتى[3]، عبد الحميد[4]، عبد الله)[5] يظل هو ذلك الشاب الذي يضيق ذرعاً من ظروف حياته اليومية في الريف التونسي، فيبدأ في البحث عن المسببات ومن ثم الحلول، وخلال هذه المسيرة التطورية ينمو وعيه ويزداد قناعة بمطلبه من خلال استكمال صورة الوعي الذاتي لـ(الفتى) واستحضاره سيرته الذاتية كنبع وكنموذج ثوري فيتحول إلى شخصية محورية تتمركز في النص من موقع الذات الكاتبة، يجمع الكاتب عناصر البيئة الاجتماعية ورموزها الفاعلة في الهوية الجماعية (القرية، المجتمع الفلاحي بالجنوب التونسي) وهو يرتكز في صياغة ذلك على المرجعية التاريخية، يستقرئها، فيبرز للعيان أثر هيمنة الآخر على الأنا مما ينتج تخلف المجتمع وتدهوره اجتماعياً وثقافياً وفكرياً: «كم كان يزعجه ابتلاع الزجاج وأكل العقارب. . . يحمد ربه إن كانت أسرته لا تتبع الطريقة العيساوية»[6].

فالوعي الفردي لدى نموذج العروسي ينطلق أساساً من قراءة الوعي الجماعي، التي تؤسس في النهاية وعياً نظرياً وجملة من الأحكام المنطقية والأخلاقية والاجتماعية، تكون الأساس في انطلاقه نحو البحث عن البديل للواقع الكابوسي الذي يعيشه في ظل الحماية الاستعمارية. ومن ثم كان وعي

---

(1) المرجع نفسه، ص (107).

(2) مجموعة من الأساتذة «محمد لعروسي المطوي» ص (109).

(3) رواية «ومن الضحايا».

(4) رواية «حليمة».

(5) رواية «التوت المر».

(6) رواية «ومن الضحايا» ص (14).

الشخصيات المحورية في روايات «العروسي» «وهو وعي ينطلق من الوجود الاجتماعي، أي من الأشكال المختلفة للأفكار السائدة، والتي تتوافق مع تناقضات معينة من النسيج الاجتماعي. . . الذي هو نسيج تطغى عليه التركيبة الاجتماعية التقليدية للقرية والمدينة»[1]، ليعيد قراءتها في ضوء الواقع المعاش رغبة في الانطلاق نحو آفاق جديدة لكشف الغمة عن المجتمع (الفتى في «ومن الضحايا»، عبد الحميد في «حليمة»، عبد الله في «التوت المر») والنماذج المكملة لهم كلها نبتت في جو تقليدي ريفي، تطغى عليه البداوة والسذاجة، لكن ذلك لم يكن عائقاً أمامها عندما بدأت تشعر باستحالة العيش في ظروف يكبلها طغيان المستعمر وكل المستفيدين من تواجده.

يولد الفتى بالجنوب التونسي في ظروف اجتماعية صعبة، يتعلم القرآن وأصول الدين واللغة في الكتاتيب، فينمو وعيه داخل محيط متأزم، فيرفض كل انسجام مع تلك الأنظمة الفكرية والعقائدية المهيمنة كما يرفض الواقع برمته[*].

ينمو الفتى وينمو معه الوعي الوطني؛ يبدأ بالانتقادات البسيطة والساذجة التي يوجهها إلى المؤسسات الأهلية التي لا تعمل إلاّ على إبقاء الواقع على ما هو عليه، تمد في عمر الجهل والتخاذل، وإغراق الذات في غيابات الجهالة مما يساعد على استتباب الأمر للآخر المهيمن. ولعل أكثر نقد وجهه للمؤسسات الدينية في قوله: «يحكي كبار العشيرة أن جدهم الرابع تقريباً وفد على القرية وأنه كان من نسل الولي الصالح سيدي مهذب. . . الجد المشترك صاحب الزاوية الشهيرة التي تعج بطلبة العلم والقرآن ليس فيها حضرات فيها العقارب، أو توخز فيها الأجساد بالسفافيد، والبطون بالسيوف»[2] ثم ينتقل في

---

(1) رواية «ومن الضحايا» ص (115).

(*) اختلفت الأسماء التي أطلقها الأديب على نماذجه، لكنها في الحقيقة تبقى نموذجاً واحداً، يتطور مع تطور وعي الأديب للأحداث، وتطور الأحداث مع تطور الوعي العام للمجتمع التونسي.

(2) رواية «ومن الضحايا» ص (120)

ما بعد إلى نقد المؤسسات التربوية التي يرى أنها تقوم بمهمة ترتيب العلاقات الاجتماعية في القرية، هذه المؤسسات التي لا تستجيب لطموحات أمثاله ولا تملك أجوبة على أسئلتهم الحرجة: «كان الفتى يختلف إلى حلقات الدروس بجامع الزيتونة وكانت كل سنة دراسية يقضيها بين تلك الحركات تزيده تمرداً وسخطاً على طرق الدراسة وأساليبها وعلى مناهج التفكير والبحث عند طائفة من شيوخه وأساتذته. . . ويخوض الفتى غمار الجدل والنقاش مع جمع من أساتذته وشيوخه، وكان ما له من صراحة وعناد، وما عنده من اعتزاز بالرأي والدفاع عنه يدفع به إلى مضائق حرجة ومزالق مخطرة في نظر مجادليه على الأقل»[1]. فيزداد نفوراً من هذا الوضع الذي لا يزيد نفوذ العدو إلاّ تمكيناً وترسيخاً في مجتمعه. ويزداد قناعة بأن مجابهة هذا الواقع ضرورة لا مفر منها، فيلجأ حينئذ إلى الهجرة. وفي تونس يكسر آخر حلقات الخوف والتردد، فيدخل المدرسة المزدوجة (عربية ـ فرنسية) لما أدرك بحسه الثاقب والمبكر ـ الذي صقلته متناقضات الريف ـ أنها فضاء المعرفة الحقيقية بأسباب القوة والسيطرة بالعقل والعلم على وسائل التحرر وبناء الذات، حتى وإن أصابه اندهاش كبير وهو يخطو أولى خطواته الواعية نحو هذا الاتجاه: «كنت مدهوشاً لما رأيته من نظام وتنسيق غرفة فسيحة نيرة، تزدان جدرانها المترصصة بمعلقات بديعة فيها كتابات لم أستطع قراءتها. . . وكان للبعض منه تأثير في ما استقبله من حياة»[2]

يحمل هذا النموذج الأول مقدمة المشروع الثوري وفق المنظور العام للكاتب الذي يستند إلى التاريخ، يغرف من سيرته حلقات الوعي الوطني، من ميلاده وتطوره ونضجه، حتى وإن كان «التاريخ السياسي لا يتحول إلى خطاب سياسي أو رؤية سياسية للواقع»[3] فإن الأديب يغرف منه ويصوغ من صوره ما

---

(1) رواية «ومن الضحايا» ص (40).
(2) رواية «ومن الضحايا» ص (53).
(3) مجموعة من الأساتذة «محمد لعروسي المطوي» ص (111).

ينعكس فيها الظرف التاريخي على حياة الواقع والمجتمع، أي ما ترسّخ منه في وعي البطل، من واقع الاستعمار، بوصفه عنصراً دخيلاً على مجتمعه، وعلى البيئة الاجتماعية والحضارية للقرية. فرموز «الكوليج»، و«المعلم الرومي» و«التجنيد الإجباري» و«المحاكمات» و«الاضطهاد» و «سلب الأراضي». . . كل هذه الرموز تبرز في النص على أنها المعلم الأساسي والدافع الحقيقي على اكتمال وعي البطل والتي ستكون بداية نهاية هذا الواقع غير الطبيعي، عندما يستفيق المجتمع وينضج الحس الثوري وتبدأ المعركة الحقيقية مع العدو.

وينطلق الأديب من هذا المنظور المستجد عند نموذجه الثوري، في صياغة الوجه الآخر والحقيقي لمثقف يملك الإجابة عن حركية الواقع الوطني بكل صراعاته الداخلية والخارجية. فإذا كانت المرحلة الأولى (ميلاد البطل) تمثل مرحلة نمو النموذج الإصلاحي الزيتوني ضد النموذج الطرقي، النموذج الموالي للآخر، فإن المرحلة الثانية تبدأ مع بداية هذا الوعي الجديد لدى البطل الثوري، أي بداية تجسد الأشكال والأطر النضالية الجديدة، وميلاد قلق البحث عن المغاير الجديد، بداية التفكير في هجرة المكان لتغيير الزمان عندما يلتحق النموذج الثوري بمدينة تونس ويلتقي ببعض الثوار، وتبدأ المرحلة الجديدة بالصدام الحقيقي مع الآخر، بعد أن اكتمل نضج الفكرة التي ولدت في أحضان الريف، وخبايا الكتاب والزوايا، ورعتها التشكيلات النقابية والحزبية: «كنا نتحدث عن المظاهرات والاجتماعات، عن المقاومة حتى النهاية. . حتى النصر. . حتى النهاية. . نعم! المقاومة التي رسم لها الحزب مخططاً كاملاً. . لقد أعلن المجاهد الأكبر الكفاح الإيجابي فلم يبق مجال آخر»[1].

هكذا كان رد «عبد الحميد» على زوجته «حليمة» التي عاتبته عن اندماجه في الثوار دون السماح لها بالإلتحاق به.

---

(1) رواية «حليمة» ص (67).

إذا كانت المرحلة الأولى هي مرحلة نضج الوعي بالواقع وبداية التفكير في البدائل التي يقول عنها الحبيب بورقيبة: «لما رجعت من فرنسا عام 1927 كانت عقيدتي الوطنية راسخة ورغبتي في العمل مقررة، ونقمتي على الحكم الاستعماري شديدة»[1]. كان النموذج الثوري فيها ذلك الفتى الصغير المتقد فطنة ووعياً، جاءت المرحلة الثانية فصهرت تلك القوة وصنعت منها صداماً حقيقياً ضد الدخيل وضد الرجعية المحلية، أعقبت ذلك مرحلة ثالثة أصبح فيها النموذج ذلك السياسي المحنك في ظل ازدهار الحركة النقابية، والحركة الوطنية، حيث انصهر المثقف ذو الأصول الاجتماعية الريفية والتكوين الديني، بالمثقف الحديث خريج المعاهد، مما شكل صورة تعكس بحق حدة القلق الذي فجر الثورة التحريرية لدحر العدو نهائياً. تسلسل مرحلي انتقل فيه النموذج الثوري من مرحلة استيعاب الحقائق إلى الوعي بها إلى تجسيدها: «أصارحكم بأنني ضقت ذرعاً بهذا الشر الذي عمت مصيبته، واندفع إليه الشباب، اندفاعاً جنونياً... إن خطر التكروري يزداد استفحالاً كل يوم... كأن الضحايا العديدة لم تزدنا إلاّ تكالباً عليه، فلماذا نقف جامدين أمام الهوة التي سنقع فيها جميعاً؟ إنني أقترح أن نقوم بعمل مشترك لفائدة هذه القرية»[2].

وينجح البطل في إشعال فتيل النار ضد العدو ويشتعل سعيرها: «وازدادت مقاومة الشعب في الجبال والقرى، في المدن والأرياف في الداخل والخارج»[3] إلى أن دحرت العدو ورمت به خارج الحدود: «في غرة جوان 1955 استيقظت حليمة عند طلوع الفجر واتجهت إلى ميناء حلق الوادي تترقب مع مئات الآلاف عودة المجاهد الأكبر الحبيب بورقيبة إلى أرض الوطن، وتابعت حليمة ركب الزعيم إلى ضاحية قرطاج وهي تهزج وتزغرد فرحاً

---

(1) د. ناصيف نصار «الأيديولوجيا على المحك» ص (61).
(2) رواية «التوت المر» ص (149).
(3) رواية «التوت المر» ص (109).

بالنصر، وابتهاجاً بالحرية والإستقلال»[1].

هذه إذن مراحل حياة النموذج الثوري التي حرص العروسي أن يجعل منها سجلاً مفتوحاً للحركة الوطنية التونسية، كانت مسيرته في كثير من جوانبها ذات دور فعال في إعطاء صورة نيّرة عن الفكر الأيديولوجي الذي كان يؤطر سيرورته إبتداء من الإحساس بالغربة (الإغتراب) والظلم المسلط على عاتق المجتمع وانتهاء بولوجه ساحة الصراع الأيديولوجي بكل أبعاده، حيث أولى الأديب هذا الجانب اهتماماً كبيراً، لا من ناحية السرد، ولا الحوار المباشر بين الشخصيات، بل حتى المونولوج، حيث نجده ينتقي مفرداته انتقاء.

إن طريقة المراحل التي اتبعها الأديب في تجسيد أعماله الروائية، من خلال نموذجه الثوري، لا تخرج عن نطاق الأيديولوجية الاشتراكية الدستورية، والتي يصفها قائد الثورة التونسية الرمز (الحبيب بورقيبة) بأنها أصعب الطرق «إذ تجمع بين المطالبة والمفاوضة والمرونة من جهة، والكفاح الثابت العنيد من جهة ثانية»[2].

ويصل تمسك الأديب بمرامي هذه الأيديولوجيا ـ في بعض الأحيان ـ إلى حد التوظيف المباشر لشعاراتها، التي تقوم على بعث الروح الوطنية في نفوس الشباب والريف بعامة. يقول المجاهد الأكبر: «نحتاج إلى جهاد ثوري خلاق طويل النفس، يحدد جميع المفاهيم الأساسية التي تقوم عليها مدنيتنا، مادياً ومعنوياً»[3] وهو ما يؤكده بطل رواية «التوت المر» بقوله: «أصارحكم بأنني ضقت ذرعاً بهذا الشر الذي عمت مصيبته. واندفع إليه الشباب اندفاعاً جنونياً. . . إن خطر التكروري يزداد استفحالاً كل يوم. . . كأن الضحايا العديدة لم تزدنا إلاّ تكالباً عليه. . . فلماذا نقف جامدين أمام هذه الهوة التي

---

(1) رواية «حليمة» ص (109).
(2) د. ناصيف نصار «الأيديولوجيا على المحك» ص (61).
(3) المرجع السابق ص (62).

سنقع فيها جميعاً؟ إني أقترح أن نقوم بعمل مشترك لفائدة هذه القرية..»[1].

هكذا تتجلى بصمات هذه الأيديولوجيا، كوسيلة اعتمدها الأديب عن وعي تام، لبناء نموذجه الثوري. وفي ضوء هذه الأيديولوجيا، تنطلق الشخصيات من بيئة محلية، شديدة الخصوصية، يعمل الروائي على إعطائها ملامح هذه البيئة للتوحد معها، فهما شيء واحد، وهذا معنى وطني حرص الأديب على إظهاره، عندما جعل هذه الشخصيات تتحرك ضمن هذه البيئة، غارقة في الهم الوطني، تندفع وراء وطنيتها دون اكتراث بأي شيء آخر: «أين أنت يا أختي؟... هل أنت تعيشين في تونس؟... في هذا الظرف بالذات... لا أيتها الأخت... إنك لست من تونس... لأن استعمارك غير استعمار تونس... استعمارك ضرة تحاربينها وتقاومينها... بينما الضحايا تتساقط كل يوم... تقاوم الاستعمار، وتتلقى ضرباته بصدر رحب، وثغر باسم... أنت تقاومين الضرة... أما الشعب... الشعب الذي أنت فرد منه، فهو يقاوم الاستعمار... يريد الحرية والاستقلال... فهلا تعاونتِ مع ضرتك لرد العدوان على الشعب»[2] مقدمة الوطن على كل شيء في الحياة.

فالنموذج الثوري منزه عن الأخطاء، صورة مثالية لحب الوطن، والتضحية في سبيله. نموذج إنساني، يتجاوز الذات إلى مجال القيم والمفاهيم، والدلالات التاريخية... لا يتوانى عن شحذ الهمم وشحن العقول.

3- النموذج المضاد: (الشخصية المناوئة) Antagoniste:

وهي كما يطلق عليه بورناف[3] Bourneuf القوة المعاكسة التي تعرقل تحقق القوة التيماطيقية[4]، وتقف في مواجهتها، مجابهة لكل أفعالها. فهو

---

(1) رواية «التوت المر» ص (149).

(2) رواية «حليمة» ص (88).

(3) و (4) رولان بورناف «عالم الرواية» ص (161).

تلك القوة الضاغطة على النموذج الثوري، والمعرقلة له. تقف في وجه طموحاته، موظفة في ذلك كل الوسائل (الدين، التاريخ، وكل العناصر المضادة للمجتمع). وهو عند سوريو «القوة المضادة»[1].

وقد جاء في هذه الأعمال الروائية على ثلاثة نماذج أثناء الثورة نموذج الإقطاعي العميل والبورجوازي المستغل، لا يتردد لحظة، لضمان مصالحه الآنية في أن يبيع كل مصالح المجتمع للعدو، وللبورجوازية الفرنسية، ولا يتردد في استغلال أبناء جلدته واستعبادهم: «السيد عبد الصمد بليد أبلد، لكنه يعيش في الريش والحشايا!.. ينعم برغد العيش وبذخ الحياة. وفوق ذلك فهو يحسب أمثالنا من المعذبين في الأرض خدماً له يسومهم سوء العذاب بما يكلفهم من عمل شاق لِيَمْتَنَّ عليهم بأبخس الأجور... كان يتفاخر دائماً ويعيد على الأسماع: أنه لولاه لعفنت أفواههم من الجوع، وتعرت أجسامهم من اللباس... فهل من الحق ما يقوله السيد عبد الصمد؟! ومن هو بدون أولئك الكادحين المعذبين؟... إنه ـ كما يقول ـ لو ترك وشأنه لما نال كسرة شعير أو قطة جرجير... لكنها الحظوظ والقسمة في الأرزاق»[2]، لا يتوانى عن استغلال ضعف أبناء جلدته استغلالاً فاحشاً، لا يفرق بين قريب أو بعيد، الكل يساوي مصالحه ومنافعه: «سي محمود أبطره المال وغرته كثرته فشمخ بأنفه وتنكر لأصله. آه مسكينة سيئة الحظ... الخالة زينة مغبونة حقاً! ما ذنبها؟ لماذا طلقها وألقى بها في الشقاء؟ تزوج ابنة عمه طمعاً في مال أبيها العجوز... واستعمل ـ ناكر الجميل ـ كل ما عنده من مكر ودهاء حتى أغرى والدها على أن يوصي إليه بكل ماله. وأي شيء سيمنع الشيخ المغرور من الاستجابة؟ ألم يصبح مطمئناً على ابنته؟ إنه لا يخشى عليها غائلة الدهر ومكر الزمان... أما الخبيث فكان له قصد آخر؛ فما إن توفي هذا العجوز حتى تنكر الزوج المخادع لكل مكرمة، ولفظ المسكينة لفظ النواة... لقد امتص

---

(1) د. حسن البحراوي «بنية الشكل الروائي» ص (219).

(2) رواية «التوت المر» ص (17 ـ 18).

دمها ونضارتها. ثم طلقها ونبذها. . . ولمن تشكو؟ فهل بقي بعد هذا أمان؟ . . هل بقيت ثقة؟ لقد صدقت يا بابا. إنك على جانب كثير من الحكمة»[1] لا يهمه شيء في هذه الحياة سوى جمع المال وبشتى الطرق لا فرق بينهم في ذلك والاستعمار الغاشم كلاهما يبتز خيرات الشعب، ويسلب الناس حقهم: «إن الأغنياء مثلهم مثل المستعمرين، أعداء اليوم وسيظلون أعداء، ما داموا موجودين، وحتى إذا ما قهروا وأحنوا رؤوسهم للعاصفة، فإنهم سرعان ما يسترجعون ويسيطرون على الوضع»[2] وهم في ذلك لا يفكرون إلاَّ في مكاسبهم، ولا يتعاونون إلاَّ مع من يضمن لهم الربح.

نموذج العميل: فهو عميل إما بالانتماء للآخر وبيعه لنفسه في خدمته المستعمر الغاشم وكل من ينتمى إليه (بعطوش)[3] الذي فضل أن يلتحق بالمستعمر، ويضع نفسه في خدمته، ويقدم في سبيل إرضاء العدو على كل الأفعال: «تتالت لحظات معاناة شاقة. . الشامبيط لا يفكر إلاَّ في شيء واحد، حاول أن يبرزه في كلمات، لكن حلقه يخونه ويزداد جفافاً: لقد خدمت في صفوف الجيش عشرين سنة، وخدمت العلم المثلث سبعة عشر عاماً. . . فكيف تقول، سيدي القبطان. . وبعطوش يشعر بالخجل من نفسه، ويود لو يتمكن من إخفاء وجهه بين يديه، أو على الأقل يغمض عينيه. . . وُعِدْتُ أن أمْنَحَ صباح الغد رتبة - كابورال - جزاء على الخدمة العظمى التي قدمتها. . . ولكن ها إنني أُذل في أعز وأسعد لحظات حياتي. . . آه يا بعطوش، يا راعي العجول، - التابعة - الملتصقة بك يهودية، والعين التي أصابتك زرقاء لأصهب، آه يا بعطوش، لمَ وُلدتَ عربياً في هذا البلد التعيس»[4] «وهذا الشامبيط الهرِم الذي يعلق على صدره عدة نياشين فخرية. . . ما أضخم بطنه

---

(1) رواية «التوت المر» ص (19).

(2) رواية «اللاز» ص (162).

(3) رواية «اللاز».

(4) رواية «اللاز» ص (129).

وما أغلظ شفتيه، وما أذل عينيه»[1] أو «كأحمد العايب»[2]: «ترك رجله بالواجهة الألمانية في الحرب العالمية الأولى... عوضتها له فرنسا برجل خشبية يابسة... لطخت صدره بأوسمة القصدير»[3] ورغم ذلك ظل يخدم العدو ويتودد إليه ويساعده في كل ما يرى فيه منفعة، حتى وإن كان يضر بالوطن «خائن بيوع!.. بيوع.. هو وحده محل سر الجندرمة... يا لها من ثقة غالية!.. فهل أصبح مخلصاً لطغاة المستعمرين أكثر من شيخ التراب؟ من أجل أي شيء هذا؟.. قصديرة يلطخ بها صدره!.. رخصة لبيع التبغ والتكروري.. ابتسامة صفراء من الجندرمي أو المراقب المدني... واليوم!.. هل بلغ قمة الخيانة؟.. إنه يعدهم بالبحث عمن قام بالحملة ضد التكروري!»[4].

ورغم كل تلك التضحيات التي يقدمها هؤلاء للمستعمر إلاّ أنه لا يفكر إطلاقاً في أن يثق فيهم: «هذا الشاب القروي الذي تلفه البذلة العسكرية الفرنسية الشريفة.. بالأمس قدم خدمة كبرى لوطني، وصباح اليوم أمضيت قرار ترقيته.. القذر، لو كان واعياً للبث مع إخوانه. الانتهازي القذر، لا يدرك تماماً أنه ليس فرنسياً، ومع ذلك يأتي أعمالاً لا يأتيها إلاّ فرنسي مخلص»[5].

وعلى غرار هذا النموذج يقدم العروي نموذجه الموالي للآخر لكن الموالاة هنا لا تعني الدعم المادي، بل هي الوقوف إلى جانب حضارة الآخر، وفكر الآخر الذي يرى فيه «عمر» الشاهد على تفوّق الآخر؛ فهو يظهر بفكره وممارساته مخالفاً تماماً «لإدريس»، ول«شعيب»، ول«ماريا»، وبخاصة

---

(1) رواية «اللاز» ص (129 ـ 130).

(2) رواية «التوت المر».

(3) رواية «التوت المر» ص (152).

(4) رواية «التوت المر» ص (183).

(5) رواية «اللاز» ص (130).

في هذه المرحلة الأولى (مرحلة الثورة) فهو يرى في النضال الذي يناهض المستعمر ووجوده بالمغرب «مضيعة للوقت» ومزيداً من سفك الدماء منطلقاً في هذه المواقف من دافع النزعة الإنسانية. يحاول «عمر» تبرير هذا الموقف؛ بقوله لمارية: «أظن أننا في العنف نبدد الميراث ونضيع بذور المستقبل، وما دورنا نحن إذا لم ننبه على صراع الحاضر»[1].

والأديب (وهو يقدم آراء نموذجه «عمر» يسعى إلى تقديم الموقف الأيديولوجي) ملطف لآراء الاستعمار نفسه الذي كان يرى في القتل الذي يمارسه قصاصاً، في حين أن القتل الصادر من الطرف الآخر يسميه عنفاً أو تخريباً، فالأفكار التي كان ينطق بها تمت بصلة إلى الأيديولوجيا الاستعمارية وإلى الأيديولوجية الأرستقراطية الوطنية المتواطئة معها»[2] فـ«عمر» و«بعطوش» و«أحمد العايب» وغيرهم تقدمهم الرواية المغاربية على أنهم شخصيات مستلبة فكرياً ومتفسخة أخلاقياً، فهي نتاج أفرزته وحددت مصيره الأفكار الاستعمارية والأرستقراطية، والبورجوازية المتواطئة، حتى وإن لم تكن تنتمي فعلياً لهذه الطبقات، وإنما هي ضحايا وعي زائف وأحلام سرابية.

نموذج المستعمر: وهو النموذج ـ أيديولوجياً ـ الكلي، أي النموذج المستقطب للنماذج السالفة الذكر، فهو المحور الذي تدور حوله النماذج السابقة، صنعها لنفسه، وجعلها تؤدي وظائف لا يملك الوقت الكافي للقيام بها، وفي الوقت نفسه يتولى هو تقديم الحماية اللازمة لها، تارة بالإغراء وأخرى بالتهديد، وثالثة بالسلب الفكري والفعلي.

لا تعرض هذه الأعمال لهذا النموذج بطريقة مباشرة إلاّ نادراً، ولكنها توظف وبشكل مكثف للنماذج السابقة لتكشف عن سلبياته، وتبرز خطورة أيديولوجيته، وما تهدد به المجتمعات المستعمرة، فإذا كان النموذج الثوري

---

(1) رواية «الغربة» ص (22).

(2) د. حميد لحميداني «الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي» ص (280).

يمثل «رمز القوى التي تعمل في التاريخ عملاً شاملاً، بأقصى حد من الخصوصية والتجسيد»[1]، فإن هذا النموذج يمثل رمزاً للقوى السالبة التي تعمل من أجل اختلال الموازين، وتهديم حقائق قائمة بذاتها لإرساء حقائق بديلة ودخيلة، ولهذا فهي (القوى) لا تظهر علانية، وإنما تندرس في أجساد محلية قابلة للذوبان، وتمارس عملها بالتخريب بأيدي هؤلاء، يقود الضابط الفرنسي حملة التفتيش بالقرية، وأثناء ذلك يعيث فساداً في كل شيء، لكن ليس بيده هو، بل بيد «بعطوش». يصل إلى باب منزل عمه «الربيعي»، وخالته «حيزية»، ويأمره بتحطيم الباب، وعندما يلج داخل المنزل يأمره بقتل بقرة عمه وهي في لحظات الولادة، ثم يأمره بقتل «ماريانة» أم «اللاز» أمام الجميع، ثم يأمره بنزع الثياب عن عمه وخالته ويأمره في الأخير بمضاجعة خالته أمام الملأ[2]: «سارجان بعطوش، أريد أن تضع جنيناً في بطن هذه المرأة أمامي، هنا أمامي، هيا أسرع»[3]. فيلبي «بعطوش» صاغراً، لإرضاء سيده.

والنموذج الأجنبي (المستعمر) لا نراه واضح المعالم في هذه الأعمال إلا من خلال النماذج العميلة له ـ وهي نفس العملية التي رأيناها مع النموذج الثوري ـ من ناحية الأفكار ومن ناحية الأفعال، وهذا الموقف الفني من الأدباء الثلاثة يبرره الموقف الأيديولوجي لهؤلاء، والغاية من كتابة النص لديهم. فالصراع الأيديولوجي، والصدام الطبقي، يقعان بين فئتين من المجتمع المغاربي، الرجعية بكل أبعادها، يدخل في ذلك حتى صنف من المجاهدين أنفسهم[4] وبين أصحاب المزايا والمصالح الذاتية، والثائرين ضد الواقع بكل

---

(1) د. واسيني لعرج «الطاهر وطار وتجربة الكتابة الواقعية» ص (41).

(2) رواية «اللاز» ص (134 ـ 135 ـ 136).

(3) رواية «اللاز» ص (137).

(4) العدو الحقيقي «الزيدان» هو «الشيخ»، وليس الاستعمار، والصراع الحقيقي في الثورة وبعدها يجري بين هذين النموذجين (اليمين الرجعي المتطرف، اليسار التقدمي الثوري).

أشكال التعاسة القائمة. تتمادى الفئة الأولى في التعسف، واضطهاد الأهالي، أصحاب الحق، مستعملة في ذلك الأساليب، على الرغم من أن الأديب يقدمها في موقف ضعف منذ الوهلة الأولى.

«عمر» نموذج المولع بالآخر والمتشبع بفلسفته وثقافته في رواية الغربة، لا ينطق إلاّ بما أملاه عليه أستاذه «بولبوس» ولا يتحرك إلاّ وفق أيديولوجيته (الأيديولوجية الاستعمارية) فهو عينه، وفكره، ومراميه السياسية والأيديولوجية. كما أن تصرفات الشيخ في رواية «اللاز» تبدو وكأنها أقرب إلى أيديولوجية الآخر منها إلى أيديولوجية زيدان، يبرزها الأديب وكأنها مضادة لواقع الثورة رغم أنه مجاهد وقائد للثورة ضد المحتل، إلاّ أن موقفه من «زيدان» ورفقائه الاشتراكيين الأمميين تظهره في النص على أنه معاد للثورة الحقيقية - وفق رؤية ومنظور «زيدان» - فهو يأتي في النص على أنه ممثل للتيار الديني على شكل شخص متزمت، متعال، قليل الإهتمام بما يدور حوله، يتظاهر بالغيرة على الدين بشكل آلي. آلة تتحرك لا تعرف إلاّ تطبيق الأوامر، إلى درجة نُحِس معها بأن المسافة بينه وبين المبتعمر قريبة جداً لا يفصل بينها سوى حمل السلاح والصعود للجبل. ولعل هذا راجع - أيضاً - للموقف الأيديولوجي المسبق. وهو الإشارة إلى صراع القديم والجديد، الصراع بين الفكر الإقطاعي المتخلف والفكر التقدمي المتطور. ومن هنا كانت قضية القديم والجديد لا تبرز في الرواية المغاربية كقضية صراع على أساس المصلحة المادية، وإنما تطرح كظاهرة اجتماعية ينتمي أحد طرفيها إلى الجانب السلبي، فيتباهى بسلبيات الماضي، ويحن إلى مظاهر البذخ والترف والتسلط، كما أنه يعجز دائماً عن مقاومة إغراء السلطة والجاه، وخوفه الشديد من الجديد الذي يعتبره دائماً منفذ الخطر الذي يهدد مصالحه وكيانه[1] «يكشف الوعي الأيديولوجي عن هويته في شخصيات [النماذج الثورية

(1) د. بشير بويجرة محمد «الشخصية في الرواية الجزائرية» ديوان المطبوعات الجامعية ط I، 1986، ص (27 - 28).

وشخصيات دعاة الماضي] تسبق في كل منهما الهوية الأيديولوجية الفعل اليومي، تعرف كل منهما الأخرى لأنها تعرف الفاصل الأيديولوجي بينهما. مثقفان متغايران تقليدي وحديث، والوعي الكاتب يكتبهما ويقف إلى جانب الحديث ضد من يكون تضليله مزيجاً من الدين والتجارة، أو تجارة ترفع فوق حصونها البيادق الدينية»[1].

تلك كانت المواقف التي انطلق منها الأدباء فيما يخص الثورة، أي المتكأ المرجعي الحقيقي لما تعانيه شعوب المغرب العربي بعد الاستقلال. أي أن مصدر هذه المعاناة كانت تلك الأحداث التي عاشتها شعوب هذه المنطقة، والتي تنبع أساساً من كون العناصر التي قادت الثورة التحريرية لم تكن منسجمة لا في المنهج ولا في الفكر، وفي الانتماء الاجتماعي (الطبقي) تكنّ كل فئة للأخرى عداوة تاريخية قديمة.

وبعد الاستقلال، يتحول الصدام الأيديولوجي الموروث عن أيام الثورة؛ من اختلافات أيديولوجية، إلى صراع حول مكاسب الثورة التحريرية، حيث يتحول أبناء وأحفاد عملاء الأمس والرجعيين، إلى دعاة للتحرر والانفتاح على العالم، قصد استثمار موروث الثورة.

تقدم النصوص الروائية التالية للنصوص الأولى هذه النماذج وهي تلهث وراء الكسب السريع، واستيلائهم على السلطة قصد حماية المكاسب الموروثة والتي يمكن تحقيقها، كما يسمح لهم ذلك عرقلة المسار الاشتراكي، والثورة الشعبية التي تسعى بنا إلى بناء ما هدمه الاستعمار.

تتشبث الفئة الأولى ببقايا (الآخر) وتحن لأيامه وتتمنى القضاء على الجموع المضادة التي تقف ضد طموحاتها. بينما تتصدى الفئة الثانية لمطامع الفئة الأولى، وتسعى لإماطة اللثام عن ألاعيبها أمام الجماهير الكادحة اليوم والمجاهدة بالأمس حتى يتسنى اقتلاع جذورها من الأساس.

---

(1) د. فيصل دراج «دلالات العلاقة الروائية» ص (224).

يقف المبدع وراء الفئة الثانية (النموذج الثوري) مساندأً ومدعماً، وممداً بالأفكار: «قافلة التاريخ حق، مع ذلك ليس لها درب أو مسلك محدد، وهذا لا يعني أنه ليس من واجبنا أن لا ننضم إليها وأن لا نؤثر في دفعها إلى الأمام ما أمكن»[1]. «لازكم أيها الطلبة المتطوعون، من الطلبة خاصة، غير اللاز ولد مارية، الذي عرفته في الخمسينيات، وعليكم أنتم أن تصفوه، لنا ومن سيأتي بعدكم»[2].

بينما يعادي الفئة الأولى، ويظهرها في أبشع صورها. فهي دائماً مضادة لمجرى التاريخ، يلفها الجهل وتكبلها أطماعها، وتعميها المكاسب الذاتية الآنية، لا ترى في الوطن إلاّ كنزاً دفيناً، وفي الشعب كتلة جامدة لا تتحرك، تقف حجر عثرة في طريق مكاسبها. ضعيفة مترددة، خائفة، تعيش على الهامش، إذا استلزم الأمر الذود عن المصالح العامة للمجتمع، لأنها إذا تمكنت، تحولت بسرعة إلى وسيلة قمع. وتغيرت من حال إلى حال: «من يلمح حمدون يفكر في الحين أنه يشبه بناظر ضيعة: الطاقية الملفوفة الجاكتة الجلدية، الجزمة، الغليون، السلوقي، لولا الابتسامة العريضة...»[3] وهي دائماً ضحية أطماعها.

وفي هذه العملية التقابلية، يتفوق دوماً النموذج الثوري على النموذج المضاد بأمر الأديب.

إختارت هذه الأعمال في المرحلتين (الثورة/ والإستقلال) نماذجها من الواقع، وهي شخصيات عايشها الأدباء من قريب أو بعيد، وإن بدا بعضها غريباً شيئاً ما عن الواقع. وُجدت في مجملها (الشخصية ونقيضها) لخدمة الهدف الأيديولوجي الذي أراده الكاتب، والأفكار التي يدعو إليها. فكانت واضحة المذهب، نقلت إلينا الإتجاهات الأيديولوجية (أيديولوجيا الأديب

---

(1) و (2) رواية «العشق والموت في الزمن الحراشي» ص (28).
(3) رواية «اليتيم» ص (200).

ونقيضها) وقد بلغت بعض هذه الشخصيات درجة عالية من النضج، فاستطاعت أن تحمل المضامين الفكرية والنظرية، إلى درجة يكفي معها قراءة النص لمعرفة الأيديولوجيا ونظريتها. بينما نجد شخصيات أخرى قد بلغت درجة من التعقيد يصعب معها فك شفرة النص. نجد هذا في طريقة العروي، في رسم شخصياته، وهو يسعى من خلالها أن يعكس صورة الإنسان المغربي في سعيه نحو التطور والخروج من منطقة الظلام الفاصلة بين مرحلتي الاستقلال والاستعمار. فجاءت نماذجه الثورية معقدة تتنازعها أفكار متناقضة، وميول وأهواء متباينة، محاولاً في ذلك الاستفادة من منجزات علم النفس، وكذا بنية بعض النماذج المعقدة من الروائع العالمية.

ويبقى أن نشير في ختام هذا الفصل، إلى أن نجاح الشخصية وإخفاقها في الرواية الأيديولوجية، يتم بمقدار ابتعادها عن المباشرة في عرض الأفكار التي شكلت أساساً من أجلها، وقدرة الروائي على تضمين آرائه في البناء الفني للشخصية، وهو ما تحقق في هذه الأعمال بشكل متفاوت من عمل لآخر ومن أديب إلى آخر.

الخاتمة

نصل في خاتمة هذه الدراسة، إلى أن الأعمال الروائية التي وقفنا عندها، تمثل توجهاً أيديولوجياً؛ فهي تقدم وجهة نظر مزدوجة حول تاريخ المجتمع المغاربي (تونس، الجزائر، المغرب) وتعمل بوصفها مرآة لمظاهر نوعية من تشكل الحركة البورجوازية الصغيرة المغاربية، وهي بذلك انعكاس للوعي الذي يمتلكه هؤلاء المبدعون عن تلك الظروف التاريخية نفسها؛ أي أن هذه الأعمال تفصح عن معرفة، ووعي، وأيديولوجيا سابقة، ومحددة لسيرورة تاريخية.

إن ما تقدمه هذه الأعمال الإبداعية لهؤلاء المبدعين المغاربة، حول هذه الإشكالية التاريخية، هو قراءة لأعماق وصيرورة هذه الإشكالية، مقروءة ومعايشة من طرفين، وبطريقة مزدوجة؛ من ناحية، شخصيات تلك الأعمال الروائية، ومن ناحية أخرى، قراءة الأدباء أنفسهم وهم يقدمون لنا تلك الشخصيات (حامل الخطاب الأيديولوجي). وذلك عبر مستويات ثلاثة:

المستوى الأول: هو الواقع المعيش بكل تفاعلاته ومتناقضاته، ويشكل جوهر النص المبدع، أي بنية الرواية كموضوع، وهو في الحقيقة الواقع (الحاضر) المتجلي من خلال واقع ما بعد الثورة، والخيبة الكبرى لدى الأديب كفرد في المجتمع، والتي تتجلى من خلال شخوص الرواية كحوامل لتلك الخيبة على مستوى النص. وما سبب هذه الخيبة، هو ما آل إليه المصير السيئ لهذه الطبقة (البورجوازية الصغيرة) وحليفتها الطبقة الكادحة، مقابل ما آل إليه مصير الطبقة المقابلة (السلطة ومظاهر البرجزة التي لا تبدو كحركية للعيان، بل في شكل التفاف مشبوه بعد الثورة.

هذا ما جعل - وبشكل آلي - تموضع الطبقتين على مستوى النص في اتجاهين متقابلين (التضادية)، على مستوى النص، لأنها في الواقع تبدو عملية مستحيلة، وهذا يبرز فرار الأديب إلى الماضي (أيام الثورة) لتحديد مسببات وأبعاد هذه التضادية، وذلك من خلال استرجاع تفاعلات ذلك الماضي - والذي يبرزه النص غير متجانس تماماً - والتركيز على تشكلها وأهدافها ونتائجها.

والأديب وهو يؤسس لهذه الحركية، إنما يخلق المستوى الذي يمكنه من إرسال الخطاب الأيديولوجي الذي هو أساس تشكل هذه الأعمال الروائية من ناحية، ومن ناحية أخرى يجعل عملية التصادم، والاختلاف، حقيقة؛ الهدف منها، بلوغ الغاية، ألا وهي استرجاع الحقوق الطبيعية للطبقة البورجوازية الصغيرة (مثقفيها وينبثق من هذا الخطاب، التشخيص للواقع - الذي فقد صورته - بطرق شتى، وهو ما تحقق على مستوى النص فعلاً.

المستوى الثاني: وهو المستوى النظري أي جوهر الخطاب الروائي، الذي يقدمه الأديب على أنه الحل (الخلاص). وعلى هذا المستوى يمكن أن نستجلي وعي الأديب المبدع لهذا المشروع، وتفانيه في تقديمه على شكل خطاب يبشر بمستقبل متوازن خال من الاستبداد، وذلك من خلال تلك الأنماط النظرية (اقتصادية، سياسية، فكرية، اجتماعية) والتي قدمت لها هذه الأعمال الروائية بشكل فيه كثير من المباشرة لطغيان الأيديولوجي على الفني في كثير من المواقف.

ونستجلي ذلك من عدم قدرة هذه الأعمال على تبرير ملامح هذا الخلاص، تبريراً واضحاً، بقدر ما تلفه ضبابية تصل في بعض الأحيان إلى قتامة سوداوية، تدفع إلى الإستسلام (اللاز الأولى) أو الفرار وترك الإشكالية قائمة، لا هي تقدمت نحو الحل النهائي، ولا هي أبدت فشلها، (رواية الغربة). وبالتالي يبقى المشروع غير مبرر فنياً.

أما المستوى الثالث: فهو مستوى النصوص ذاتها، بوصفها خطاباً

للمؤلف، يدعو من خلاله إلى غاية بعينها (أيديولوجيا محددة) كحل للأزمة التي يعاني منها مجتمع ما بعد الثورة، والذي يأخذ على عاتقه تشخيص الأزمة وتقديم الحلول المناسبة. لكنه يبقى تشخيصاً مموهاً، يضع الحقائق بطريقة وثائقية، من خلال مظاهر مختلفة، فتبدو العلاقة الفعلية والعلاقة المتخيلة في شكل تطابق وتداخل، من خلال تلك القراءة التي تقدمها النصوص لتلك الوقائع؛ أي الهواجس التي تتحول لديهم، إلى دافع حقيقي لكتابة هذه النصوص. وهذا يتجسد بدوره على المستوى الجمالي لهذه الأعمال، أي جانب الشكل، الذي تأثر بالمؤثرات نفسها، فجاء مثقلاً بالهم الفكري والأيديولوجي.

فالمبدع وهو يسعى - وعن وعي تام - إلى تكثيف الخطاب الأيديولوجي المرسل، يسخر العناصر الروائية في تفاعلها مع بعضها لخدمة أهدافه المحددة سلفاً: - الفضاء الروائي: فالفضاء الروائي، وانطلاقاً مما توحي به طريقة تنظيم عناصره وموجوداته، في صورة إيقونات، أو إشارات منتجة لفعل دلالي، يشير إلى نظرة أيديولوجية محددة في هذه الأعمال.

ومن حيث هو أداة تعبير عن موقف الأبطال (الأدباء) من الوضع العام بمنطقة المغرب العربي، جاء مثقلاً بكل تلك الفوارق الطبقية التي جعلت منه مجالاً تسبح فيه كل مآسي المجتمع، الذي لم يستطع التخلص من الإحساس بالإستعمار حتى وهو يعيش الإستقلال. فضاء مشلول يقف عاجزاً عن الإجابة عن سؤال النص، من نحن، ومن هو الآخر؟ وما الفرق بين الأمس واليوم؟ هل كان لتغير الوضع السياسي أثر على تغير واقع المكان...؟

وكان لهذا المكان المحاصر، والمؤطر بشكل يعتصر منه التوجه الأيديولوجي اعتصاراً، أثره الكبير على الفضاء النصي، الذي جاء بدوره عبارة عن ميزان Diagramme تقاس به نبضات الأديب، وهو يلهث وراء الإمساك بكل تلك الخيوط المؤدية إلى النتيجة الحتمية، وهي أن الحل يكمن في الاختيار الأيديولوجي الذي تقدمه هذه النصوص، جاهزاً كحل للوضع الراهن.

أما العنصر الثاني، المشكل لبناء الأفق الجمالي، هو عنصر الزمن؛ فقد وظف كوسيلة لتعرية الواقع بكل مفارقاته، بين زمنين (الماضي/ الحاضر) وكيف أن الحاضر لم يأتِ كنتيجة طبيعية للماضي، بسبب ذلك التحريف الذي طرأ على التاريخ، ويعود ذلك لعدم تجانس عناصر الزمن الأول المتهم من طرف الأدباء كلهم. وهذا ما أدى إلى انحراف حقيقي للواقع المعيش، بعد الثورة مباشرة، وإلى استمرار اللاتوافق الذي أدى إلى استمرار الصدام في جسد المجتمع الواحد.

وهذا ما جعل ـ على المستوى الفني ـ عنصر الإستذكار يأخذ نصيب الأسد من حيز هذه الأعمال، كوسيلة فنية، للإفصاح عن أسباب التأزم، وحالة اليأس التي تكبل المجتمع ولا تسمح له بالإنطلاق نحو الآفاق المستقبلية، بنفس العزيمة التي أنهى بها تواجد المستعمر بالأمس القريب.

كما أن اهتمام هذه النصوص بزمنين أساسيين (الماضي/ الحاضر)، كشرط أساسي لنشدان المستقبل، أملاه التوجه الأيديولوجي ـ أساساً ـ لدى هؤلاء الأدباء، فإذا كان الزمن الحاضر يشتكي من مجموع النقائص التي أدت إلى خيبة الأمل، فإن الزمن الماضي هو المتهم أساساً. ومن هنا كان لا بد أن يقدم هذا الزمن بكل نقائصه، أي مسببات المفارقة التاريخية.

ومن هنا جاء الزمن، من حيث هو الوسيلة التي يمكن من خلالها تجسيد المظهر غير المباشر للأيديولوجيا في الرواية، منتقى من حيث اختيار التوقيت الذي يحتضن التخييل، في طرح جملة من القضايا، دون غيرها، وهذه الانتقائية هي العنصر الفاعل في تحديد مقتضيات البنية الفكرية في هذه النصوص، ومنها تستمد مصداقيتها الموضوعية والفنية.

العنصر الثالث، هو الشخصية: إعتنت النصوص الروائية برسم الشخصيات، لأنها الحامل الأيديولوجي الأول، كما أن الإنسان منطلق الرواية وغايتها؛ فهو الوسيلة المثلى لنقل الخطاب، وفي الوقت نفسه المعني الأول به.

وهذا الاهتمام يتجلى في العناية الفائقة بالشخصية من منحيين: الأول بنائي والثاني فني؛ المنحى الأول، يتم التركيز فيه على الجانب المهني، فالشخصيات في عمومها من الفلاحين وصغار التجار والحرفيين، مع الإهتمام والتركيز في الجانب القيادي وسط هذه الشخصيات، على المثقفين من الوسط نفسه لتقل رسالة المثقف الإشتراكي ومعاناته ونفيه (البورجوازية الصغيرة)، ولمناقشة الإتجاهات الفكرية التي لا يمكن أن تقوم بها الشخصيات البسيطة. في حين يقابل هذه الشخصيات نماذج مضادة، من كبار البورجوازيين والمتآمرين والإقطاع، وهي لا فرق بينها وبين المستعمر.

وإذا كان المنحى البنائي شغل اهتمام الروائيين فإن الإهتمام بالجانب الفني شكل الهاجس بالنسبة لأعمالهم بحيث هو عصب الرواية الأيديولوجية. فهو الذي يرصد رسمها الفني، وعلاقتها بالواقع، وعمقها وهواجسها، ومدى نجاح الروائي في تحقيق الإقناع بها، والصدق الفني في تقديمها.

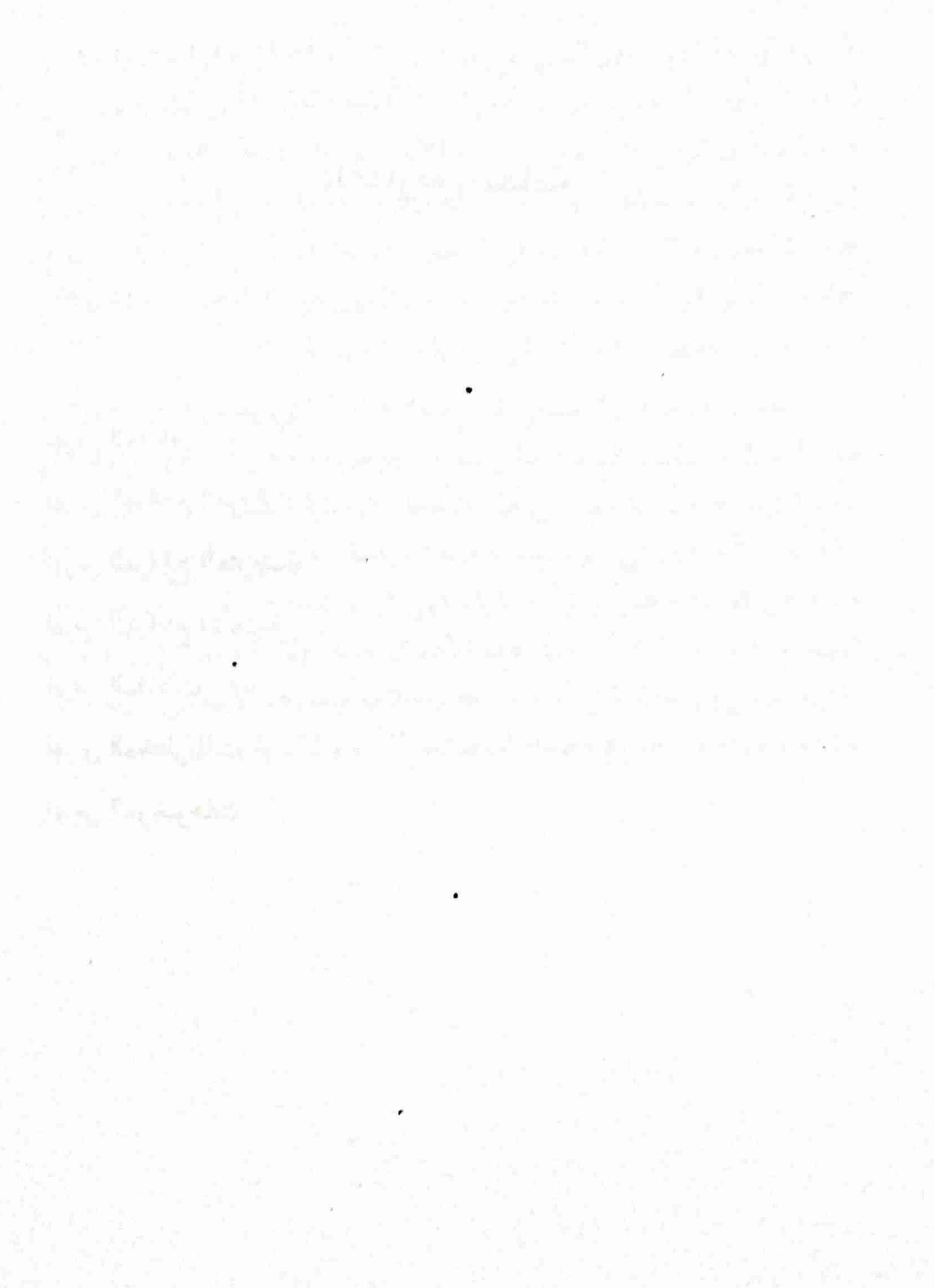
ومن هنا كان اختيارهم لهذه الشخوص، وبخاصة الشخصيات المحورية، من عمق الواقع الاجتماعي، وقد تكون هذه الشخصيات حقيقية رغم تلك الإضافات واللمسات التخيلية التي يصبغها بها الأديب (وطار) وقد تكون الأديب نفسه (عبد الله العروي، والمطوي لعروسي). حملت هذه الشخصيات هموماً كثيرة، وهواجس عدة، هي في معظمها هواجس الروائيين، وهموم تياراتهم الأيديولوجية التي ينتمون إليها ويدافعون عنها، بل يقدمونها على أنها الحل الأمثل للواقع المتأزم.

ومن هنا جاءت شخصيات هذه الأعمال ـ نسبياً ـ جماعة متكاملة وجدت لخدمة الهدف الأيديولوجي الذي تدعو إليه، والأفكار التي تنادي بها. فكانت الشخصيات واضحة المذهب، حتى وإن اعتراها شيء من الغموض عند العروي ـ وهو مقصود ـ نقلت إلينا الإتجاه الأيديولوجي من خلال (رواية الفكر) ـ كما يطلق عليها عندما يطغى الجانب الفكري على الجوانب الأخرى ـ وقد تراوحت هذه الشخصيات بين النضج الواضح، عندما حملت إلينا أيديولوجيا الأديب وأفكاره في قالب فني متميز، وبين الآلية والمباشرة عندما

طغى الأيديولوجي على الفني في مواقف كثيرة، فصارت قراءة الرواية كافية لمعرفة الأيديولوجيا ونظريتها وموقف الأديب منها، وبين الضعف الفني، عندما يتحول البطل إلى بوق، وداعية للأيديولوجيا فيضعف الجانب الفني في الرواية، وإن استطاعت هذه الأعمال في مجملها رسم شخصيات مركبة عكست تطور الإنسان العربي في العصر الحديث، الذي تتنازعه أفكار تصل حد التناقض في كثير من الأحيان، مستفيدين في ذلك من منجزات علم النفس، والشخصيات المعقدة في الروايات الأوروبية.

بعد هذا العرض الإنتقائي لأهم الملاحظات التي يمكن الخروج بها من هذا البحث، يمكننا التركيز على حقيقة جوهرية، وهي أن الأيديولوجيا لم تأت ككيان غريب مقحم على هذه الأعمال الروائية المغاربية، بل الكثير من الأعمال الأخرى التي لم تشملها هذه الدراسة، هي على العكس من ذلك زيادة عن كونها عنصراً بنائياً جمالياً، فهي كيان اشترطه الإنتماء الأيديولوجي للمبدع ذاته. وبذلك أضحت هذه الأعمال حقلاً دلالياً يستند إلى خلفيات نظرية تجعل الإنسان بكل آماله وآلامه وأحلامه محورها الأساسي، وما تتطلبه حقيقة وجوده من صراع وصدام للمصالح الذاتية والفكرية.

الفهارس العامة



المصادر

1 ـ الطاهر وطار

- «اللاز»، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، ط IV، 1983.
- «الزلزال»، دار العلم للملايين، بيروت 1976.
- «العشق والموت في الزمن الحراشي» ش.و.ن.ت. الجزائر. طII، 1982.

2 ـ عبد الله العروي

- «الغربة»، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب، طIII، 1983.
- «اليتيم»، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب، ط III، 1983.
- «الأيديولوجيا العربية المعاصرة»، المركز الثقافي، الدار البيضاء، ط I، 1995.
- «العرب والفكر التاريخي»، دار الحقيقة للطباعة والنشر، بيروت، طI. 1973.
- «أزمة المثقفين العرب» ت.د. ذوقان قرقوط. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط I، 1978.

3 ـ محمد المطوي لعروسي

- «ومن الضحايا»، الدار التونسية للنشر، تونس، 1981.
- «حليمة»، الدار العربية للكتاب، تونس، ط III، 1997.
- «التوت المر»، الدار التونسية للنشر، تونس، ط XVI، 1993.

المراجع العربية

1 - أبو حمدان، سمير، «النص المرصود»: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط I، 1990.

2 - أبو سهيوة، مالك - عبيد ومجموعة من الأساتذة - «الأيديولوجيا والسياسة»، الجماهيرية للنشر والتوزيع، مصراتة الجماهيرية الليبية، طI، 1993.

3 - أبو عوف، عبد الرحمن: «قراءة في الرواية العربية المعاصرة»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط I، 1995.

4 - أمين العالم، محمود: «تأملات في عالم نجيب محفوظ»، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1970.

5 - -------------- : «الرواية العربية بين الواقع والأيديولوجيا»، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط I، 1986.

6 - أزرويل، فاطمة الزهراء: «مفاهيم نقد الرواية بالمغرب»، مطبعة النجاح الجديدة، نشر الفنك، ط I، 1989.

7 - أيوب، سمير: «تأثير الأيديولوجيا في علم الإجتماع»، معهد الإنماء العربي، بيروت، ط I، 1983.

8 - الباردي، محمد: «في نظرية الرواية» تقديم فتحي التريكي، سيراس للنشر، ط I، 1996.

9 - البحراوي، حسن: «بنية الشكل الروائي»، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط I، 1990.

10 - بدوي، محمد: «الرواية الجديدة في مصر»، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط I، 1993.

11 - بلحسن، عمار: «الأدب والأيديولوجيا»، المكتبة الشعبية المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985.

12 ـ بن جمعة، بوشوشة: «مباحث في رواية المغرب العربي»، منشورات سعيدان، سوسة، ط I، 1996.

13 ـ بن سالم، عمر: «محمد لعروسي المطوي»، إعداد مجموعة من الأساتذة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط I، 1992.

14 ـ بن سعيد، سعيد: «الأيديولوجيا والحداثة»، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط I، 1987.

15 ـ بن عبد العالي، عبد الرزاق: «الميتافيزيقا العلم والأيديولوجيا»، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، ط I، 1998.

16 ـ بوعزيز، يحيى: «الأيديولوجيات السياسية للحركة الوطنية الجزائرية»، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1986.

17 ـ تركي، محمد: «الوطن العربي والبحث عن أيديولوجيا المستقبل»، أفريل 1988.

18 ـ حلواني، فادية لمليح: «الرواية والأيديولوجيا في سوريا 1990 ـ 1995» الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، ط I، 1998.

19 ـ الخطيب، حسام: «سبيل المؤثرات الأجنبية في الرواية العربية السورية»، دمشق، 1992.

20 ـ دراج، فيصل: «دلالات العلاقة الروائية»، دار كنعان للدراسات والنشر، طI. 1993.

21 ـ ذياب، محمد حافظ: «سيد قطب الخطاب والأيديولوجيا»، موفم للنشر، الرغاية، الجزائر، 1991.

22 ـ الراعي، علي: «الرواية في الوطن العربي»، دار المستقبل العربي، القاهرة طI، 1991.

23 ـ الزناد، الأزهر: «نسيج النص»، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط I، 1993.

24 ـ سعيد، خالدة: «حركية الإبداع»، دار العودة، بيروت، ط II، 1979.

25 ـ سليمان، نبيل: «وعي الذات والعالم»، دراسات في الرواية العربية، دار الحوار للنشر والتوزيع ط I، 1985.

26 ـ سليمان، نبيل وآخرون: «الرواية العربية بين الواقع والأيديولوجيا»، دار الحوار للنشر والتوزيع، دمشق، ط I، 1986.

27 ـ الشملي، منجي: «في الثقافة التونسية»، دار الغرب الإسلامي، بيروت ط I، 1985.

28 ـ صدوق، نور الدين: «عبد الله العروي وحداثة الرواية»، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط I، 1994.

29 ـ ـــــــــــــــــ: «حدود النص الأدبي»، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط I، 1984.

30 ـ طرابيشي، جورج: «الإستراتيجيات الطبقية للثورة»، دار الطليعة، بيروت، ط II، 1979.

31 ـ ـــــــــــــــــ: «الرجولة وأيديولوجية الرجولة في الرواية العربية» دار الطليعة، بيروت، ط I، 1983.

32 ـ ـــــــــــــــــ: «الماركسية والأيديولوجية»، دار الطليعة، بيروت، 1971.

33 ـ طه بدر، عبد المحسن: «نجيب محفوظ الرؤية والأداة»، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1978.

34 ـ ـــــــــــــــــ: «تطور الرواية العربية الحديثة في مصر» (1810 ـ 1938) دار المعارف، القاهرة، ط VI، 1983.

35 ـ عبد القاهر الجرجاني: «دلائل الإعجاز»، تحقيق محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1989.

36 ـ عبد اللطيف، كمال: «التأويل والمفارقة»، المركز الثقافي، الدار البيضاء، ط I، 1978.

37 ـ عبد الله الغذامي: «الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية»، جدة، ط I، 1985.

38 ـ العروي، عبد الله: «الأيديولوجيا العربية المعاصرة»، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط I، 1995.

39 ـ ــــــــــــــــــ: «مفهوم الأيديولوجيا»، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط V، 1993، بيروت.

40 ـ ــــــــــــــــــ: «مفهوم الأيديولوجيا»، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، طVI، 1988.

41 ـ ــــــــــــــــــ: «العرب والفكر التاريخي»، دار الحقيقة للطباعة والنشر، ط I، 1973، الدار البيضاء.

42 ـ «ثقافتنا في ضوء التاريخ».

43 ـ عطية، أحمد محمد: «أصوات جديدة في الرواية العربية»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1987.

44 ـ علوش، سعيد: «الرواية والأيديولوجيا في المغرب العربي»، دار الكلمة للنشر، بيروت، ط I، 1981.

45 ـ عوض، لويس: «ثورة الفكر»، مركز الأهرام، للترجمة القاهرة، طI، 1987.

46 ـ العيد، يمنى: «في معرفة النص»، دار الآفاق الجديدة، بيروت ـ لبنان، ط I، 1983.

47 ـ ــــــــــــــــــ: «تقنيات السرد الروائي»، دار الفارابي، بيروت، ط I، 1990.

48 ـ غالي، شكري: «الرواية العربية في رحلة العذاب»، عالم الكتب، القاهرة، ط I، 1971.

49 ـ فرح، إلياس: «تطور الأيديولوجيا العربية الثورية»، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط II، 1986.

50 ـ فضل، صلاح: «نظرية البنائية في النقد الأدبي»، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط III، 1985.

51 ـ فونتان، جان: «الأدب التونسي المعاصر»، الدار التونسية للنشر، ط I، 1989.

52 ـ قاسم، سيزا: «بناء الرواية»، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1984.

53 ـ لحميداني، حميد: «الرواية المغربية ورؤية الواقع الإجتماعي»، دار الثقافة، الدار البيضاء ـ المغرب، ط I، 1985.

54 ـ ---------------: «النقد الروائي والأيديولوجيا»، دار المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ـ المغرب، ط I، 1990.

55 ـ ---------------: «بنية النص السردي»، دار المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ـ المغرب، ط II، 1993.

56 ـ ---------------: «أسلوبية الرواية» منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، ط I، 1989.

57 ـ ---------------: «النقد النفسي المعاصر»، دراسات سال النجاح الجديدة، ط I، 1991.

58 ـ مفتاح، محمد: «تحليل الخطاب الشعري» (استراتيجية التناص) المركز الثقافي، بيروت، 1992.

59 ـ مندور، محمد: «النقد والنقاد المعاصرون»، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة.

60 ـ محمود، زكي نجيب: «تجديد الفكر العربي»، دار الشروق، بيروت، طII، 1973.

61 ـ المديني، أحمد: «أسئلة الإبداع في الأدب العربي المعاصر»، دار الطليعة، بيروت ط I، 1985.

62 ـ مرتاض، عبد الملك: «عناصر التراث الشعبي في اللاز»، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط، د ت.

63 ـ مصايف، محمد: «الرواية العربية الحديثة بين الواقعية والالتزام»، الدار العربية للكتاب، 1983.

64 ـ النساج، سيد حامد: «بانوراما الرواية العربية الحديثة»، مكتبة غريب، القاهرة، ط II، 1985.

65 ـ نصار، ناصيف: «الأيديولوجيا على المحك»، دار الطليعة، بيروت، ط I، 1994.

66 ـ نور عوض، يوسف: «نظرية النقد الأدبي الحديث»، دار الأمين، القاهرة، 1994.

67 ـ الهواري، أحمد إبراهيم: «مصادر نقد الرواية في الأدب العربي الحديث» دار المعارف، القاهرة ط II، 1983.

68 ـ واسيني لعرج: «إتجاهات الرواية العربية في الجزائر»، ش.و.ن.ت الجزائر، ط I، 1986.

69 ـ -------------- : «الطاهر وطار وتجربة الكتابة الواقعية».

70 ـ وقيدي، محمد: «العلوم الإنسانية والأيديولوجيا» دار الطليعة، بيروت، ط I، 1983.

71 ـ وهبة، مجدي: «معجم مصطلحات الأدب»، مكتبة لبنان، ط I، 1974.

72 ـ يقطين، سعيد: «تحليل الخطاب الروائي»، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط II، 1993.

73 ـ -------------- : «القراءة والتجربة»، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط I، 1985.

المراجع المترجمة

1 ـ أدينكوف، ف. غ: «فن الأدب الروائي عند تولستوي» ت. محمد يونس، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط II، 1986.

2 ـ ايان واط: «نشوء الرواية»، ت. عبد الكريم محفوظ، وزارة الثقافة، دمشق، ط I، 1991.

3 ـ باختين، ميخائيل: «الخطاب الروائي»، ت. محمد برادة، دار الفكر، طI، 1987

-------------: «أشكال الزمان والمكان في الرواية»، ت. يوسف حلاق، ط I، 1990.

4 ـ باسكاز، أدولفو: «البنيوية والتاريخ»، ت. مصطفى المستاوي، دار الحداثة، بيروت، ط I، 1981.

5 ـ باشلار، غاستون: «جماليات المكان»، ت. غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط II، 1983، بيروت ـ لبنان.

6 ـ بردیانف، نیكولا: «رواية ديستوفسكي للعالم»، ت. فؤاد كامل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ـ العراق، ط I، 1986.

7 ـ بوتور، ميشال: «بحوث في الرواية الجديدة»، دار عويدات، بيروت، ت. فريد أنطونيوس، 1971.

8 ـ بيرسي لوبوك: «صناعة الرواية»، ت. عبد الستار جواد، بغداد، 1981.

9 ـ تيري إيجلتون: «النقد والأيديولوجيا»، ت. فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، 1992.

10 ـ جان ريكاردو: «قضايا الرواية الحديثة»، ت. صباح فهيم، وزارة الثقافة دمشق، 1977.

11 ـ جيمس، هنري: «نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث»، ت. أنجيل سمعان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1971.

12 ـ جينيت، جيرار: «مدخل لجامع النص»، ت. عبد الرحمن أيوب، دار توبقال، الدار البيضاء، ط II، 1986.

13 ـ دومون، فرناند: «الأيديولوجيات»، ت. وحيد أسعد، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1977.

14 ـ رولان بارث: «درس في السيميولوجيا»، ت. عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط II، 1986.

15 ـ زيرافا، ميشال: «الأسطورة والرواية»، ت. صبحي حديدي، دار الحوار للنشر والتوزيع ط I، 1985،

16 ـ شرودر موريس وآخرون «نظرية الرواية» ت. محسن جاسم، منشورات مكتبة التحرير، بغداد ـ العراق، 1986.

17 ـ فيشر، إرنست: «ضرورة الفن»، ت. أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط II، 1986.

18 ـ كوزيتوف، ف: «الرواية ملحمة العصر الحديث»، ت. جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط I، 1986.

19 ـ لوكاتش، جورج: «الرواية كملحمة بورجوازية»، ت. جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت - لبنان، 1978.

20 ـ ------------- : «التاريخ والوعي الطبقي»، مطبعة منتصف الليل، باريس، 1960.

21 ـ ليخت، هايم: «جورج لوكاتش»، ت. ماهر كيلاني، المؤسسة العربية

للدراسات والنشر، بيروت، ط I، 1975.

22 ـ موير، إدوين: «بناء الرواية»، ت. إبراهيم الصيرفي، الدار المصرية للترجمة والتأليف، د. ت.

23 ـ مجموعة من الباحثين: «الأيديولوجيات في العالم الحاضر»، ت. صلاح الدين مبروك، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1983.

24 ـ مجموعة من المؤلفين: «نظرية السرد»، ت. ناجي مصطفى، منشورات الأكاديمي والجامعي، ط I، 1989.

25 ـ مجموعة من المؤلفين: «نصوص الشكلانيين الروس»، ت. إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين، الدار البيضاء، ط I، 1963.

26 ـ م.ج. بيوني: «فكر غرامشي السياسي»، ت. جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط I، 1975.

المراجع الأجنبية

1 - **Françoise van Rossum** - Guyon; Critique du Roman, ed. Gallimard, 1975.

2 - **Henri Mittérand** - Le texte du Roman; Mouton 1976.

3 - ——————— - Le discours du Roman, ed. PUF 1980.

4 - **Jean Pouillon** - Temp et Roman, ed. Gallimard; 1946.

5 - **Jean Ricardou** - Problèmes du nouveau Roman; éd. Seuil, Paris, 1967.

6 - **Jean Weisgerber** - L'éspace Romanèsque, éd; l'âge d'homme, Lausanne, 1978.

7 - ——————— - Le Nouveau Roman; éd. Seuil, Paris 1978.

8 - **George Poulet** - L'éspace prositien; Gallimard 1982.

9 - ——————— - Etudes sur le temps humain, la distance intérieure, éd, plan, Paris. 1952.

10 - ——————— - Antologie des Préfaces du Roman Français, au XIX^{Sc} Paris; Union générale d'édition col: 10/18, 1971.

11 - **Gérard Génet** - Figures III, Paris, Le Seuil, 1972.

12 - **Lucien Goldman** - Pour une Sociologie du Roman, éd. Imp, Bussière. 1979.

13 - ——————— - Marxisme et science humaines; éd, Gallimard, 1970.

14 - **Marc Jiminez Adorno**; art; idéologie et théorie de l'art; e.f.r, 1983.

15 - **Michael Bakhtine** - Esthétique et théorie du Roman, éd; Gallimard 1978.

16 - **Olivier Reboul**; - Langage et Idéologie; éd, PUF; Paris, 1980.

17 - **Orecchioni. G. Kerbrat** - L'énonciation de la subjectivité dans le langage. Paris, éd. A. Colin, 1980.

18 - **Pierre Macherey** - Pour une théorie de la production littéraire; Maspero, Paris, 1978.

19 - **Roland Bourneuf**; et **Réal Ouellet**; L'univers du Roman, PUF, Paris, 1989.

20 - **Tzvetan Todorov** - Poétique de la prose, éd Seuil, 1980.

21 - **Youri Lutman** - la structure du texte artistique, trad. par: Anna Fournier et autres, éd. Gallimard, 1973.

المقالات

1 ـ د. سعد الدين إبراهيم: «الأدب والأيديولوجيا»، مجلة فصول، سنة 1985.

2 ـ أحمد البابوري: «الرواية العربية بين الواقع والأيديولوجيا».

3 ـ د. محمد برادة: «الرواية أفقاً» مجلة فصول م 11 عدد 4، 1993.

4 ـ ــــــــــــــــ: «ميخائيل باختين المتكلم في الرواية» مجلة فصول، م 5 عدد 3، 1985.

5 ـ نجيب العوفي: «النموذج الإشكالي بين وليد مسعود واليتيم»، مجلة أقلام العراقية، ع 8. س 14، 1979.

6 ـ د. عمار بلحسن: مجلة الفكر العربي المعاصر، 1990.

7 ـ د. صبري حافظ: «الرواية والحلقات القصصية»، مجلة فصول.

8 ـ د. فيصل دراج: «الأيديولوجيا والأدب»، مجلة الطريق اللبنانية، أكتوبر 1986.

9 ـ محمود أمين العالم: «الرواية بين زمنيتها وزمانها»، مجلة فصول 12 عدد1 سنة 1993.

10 ـ تركي المحمد: «الوطن العربي والبحث عن الأيديولوجيا»، المستقبل، أفريل 1988.

11 ـ د. زكي نجيب محمود: «الأيديولوجيا ومكانتها في الحياة»، مجلة فصول 1985.

12 ـ د. قاسم المومني: «علاقة النص بصاحبه»، مجلة عالم الفكر، م 5 عدد 3، 1997.

13 ـ د. مجدي وهبة: «أية أيديولوجيا»، مجلة فصول، م 5 عدد 4، 1985.

14 ـ كمال أبو ديب: «الأدب والأيديولوجيا»، مجلة فصول، م 5 عدد 4، 1985.

15 ـ محمد الباردي: «الخطاب الروائي بين الواقع والأيديولوجيا»، مجلة فصول، م 5 عدد 4، 1985.

16 ـ د. أمينة رشيد: «رواية الأرض بين القيمة وعلاقة الزمان بالمكان»، مجلة فصول، م 5 عدد 4، 1985.

17 ـ جابر عصفور: «تيري إيجيلتون، الماركسية والنقد الأدبي»، مجلة فصول، م 5 عدد 4، 1985.

18 ـ سيد البحراوي: «محتوى الشكل»، مجلة فصول، م 12 عدد 1، 1993.

19 ـ عبد النبي أسطيف: «يوري ليتمان، بنية النص السردي»، مجلة فصول، م11 عدد 4، 1993.

المجلات

1 - مجلة «إبداع» المصرية.
2 - مجلة «الآداب» البيروتية.
3 - مجلة «أقلام» التونسية.
4 - مجلة «أقلام» العراقية.
5 - مجلة «أقلام» المغربية.
6 - مجلة «آمال» الجزائرية.
7 - مجلة «التبيين الجاحظية» الجزائرية.
8 - مجلة «الثقافة» الجزائرية.
9 - مجلة «الثقافة الأجنبية» العراقية.
10 - مجلة «دراسات أدبية» المصرية.
11 - مجلة «عالم الفكر» الكويتية.
12 - مجلة «عالم المعرفة» الكويتية.
13 - مجلة «فصول» المصرية.
14 - مجلة «المساءلة» الجزائرية.
15 - مجلة «المستقبل» اللبنانية.
16 - مجلة «الناقد».

فهرس الموضوعات



planete_sciences@hotmail.fr
ISBN 978-994-78-8829-2
9789947888292

صدر هذا الكتاب بدعم من وزارة الثقافة
في إطار الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب.